

WOHIN SCHREITET DER FORTSCHRITT?

Zweite Welt

23/09–16/10/2011

• **steirischer herbst** • **Graz**

03 WHW: Zweite Welt

08 Darko Suvin: Über das Novum – Wohin schreitet der Fortschritt fort?

Artists 12 Jumana Emil Abboud

14 Yael Bartana

18 Nemanja Cvijanović

20 Decolonizing Architecture Art Residency/DAAR

24 Marcelo Expósito & Verónica Iglesia

28 Ruben Grigoryan

30 Bouchra Khalili

32 Daniel Knorr

34 Maha Maamoun

36 Mona Marzouk

38 Tom Nicholson

40 Chan-Kyong Park

42 Lala Raščić

46 Marko Tadić

Zagreb Ausstellung 50 Nevin Aladağ

52 Tamar Guimarães

54 Isa Rosenberger

60 Stephen Wright: Betwixt Worlds/Zwischenwelten

Zweite Welt

What, How & for Whom/WHW

... Menschen interessieren sich sehr viel mehr für die Metaphysik, als sie es heute zugeben. Selten verlässt sie eine unbestimmte Erwartungshaltung gegenüber ihrer besonderen kosmischen Situation. Der Tod, die Kleinheit der gesamten Welt, die Unsicherheit der Illusionen des Ichs, die Sinnlosigkeit der Existenz, die mit den Jahren noch drängender wird...

Alexander Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang (1973)

Von allen Seiten hören wir die Geschichte von der Unvermeidbarkeit – dass es keinen anderen Ausweg gibt, dass es gesunder Menschenverstand ist, getan werden muss, wir keine Wahl haben.

Wie Frederic Jameson aufzeigt, verhindert der weltumspannende Glaube, „dass sich die historischen Alternativen zum Kapitalismus als undurchführbar und unmöglich erwiesen haben und dass kein anderes sozio-ökonomisches System vorstellbar, geschweige denn praktisch verfügbar ist“,⁰¹ die Möglichkeit, uns unser soziales Dasein irgendwie sinnstiftend neu vorzustellen. Die Ausstellung *Second World* verweist auf den Begriff vielfacher, möglicher, paralleler, fiktiver, ersehnter Welten, Welten, die sich von jener, in der wir leben, unterscheiden, in der die Vergangenheit anders stattfinden hätte können und die Zukunft nicht unwiderruflich durch die Gegenwart bestimmt ist, obwohl man mit dem Titel für den Singular optiert. Statt jedoch die Kunst als bedrohte Enklave der Fantasie und freien Kreativität zu verherrlichen, bleibt *Second World* der Realität der Gegenwart verhaftet, die zufälligerweise vom demoralisierenden Dogma der Unvermeidbarkeit beherrscht wird. Die Ausstellung beginnt mit der Vielzahl von Welten, die zwischen den die Gegenwart heimsuchenden, unrealisierten

⁰¹ Frederic Jameson, Einführung zu *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London/New York, 2007.

Möglichkeiten und den realistischen Bedrohungen, die jegliche vorstellbare Zukunft ebenso gut nie eintreten lassen könnten, beschworen werden. Gleichzeitig weist die Ausstellung auf die Tatsache hin, dass die eine Welt, in der wir leben und deren „Konnektivität“ und Weltenbummeln durch das Marketing der Telekommunikationsfirmen zynisch beworben wird, de facto in vielfache Welten unterteilt und zersplittert ist, die entsprechend verschiedenen Graden der Ausbeutung und Privilegien geschichtet sind und diverse Identitäten gleichsam als Enklaven herausgebildet haben.

Der Begriff „zweite Welt“ wird hier als Kritik und „kognitive Verfremdung“ in der Art, wie Darko Suvin, einer der führenden Science-Fiction-Theoretiker und Bertold Brecht-Experte ihn eingeführt hat, verwendet, der den Begriff im Sinne einer radikalen Entwöhnung zu interpretieren vorschlägt, wie sie Science-Fiction oft zu kommunizieren versuchte. Seine Erkundungen können zu einer neuen Sichtweise der Zufälle unserer Welt führen: unterdrückerische soziale Konstrukte, die Bedingungen des alles beherrschenden Neoliberalismus, Überbevölkerung, Umweltkatastrophen, deregulierte Arbeitsverhältnisse, Klassenunterschiede etc. Abgehoben und verfremdet, wie sie von allem von diesen Zufällen und Befindlichkeiten hervorgebrachten Weltlichen und tatsächlichen Schmerz nun einmal ist, könnte diese Sichtweise die systemischen kulturellen und ideologischen Barrieren durchbrechen und die eigene Unfähigkeit, Potenziale jenseits derselben zu erschließen, überwinden helfen.

Einerseits nimmt die Ausstellung den Begriff „Second World“ als geopolitischen Euphemismus des Kalten Krieges als schwarzen Abgrund zwischen der Ersten und der Dritten Welt auf, der eine Illusion des Fortschritts bot, der früher oder später alle Völker des Erdkreises erfassen würde. Andererseits verweist sie auf eine mögliche Vorstellung von der Zukunft, die nicht unmittelbar zeitlich, also als „Übermorgen“

konzipiert ist, sondern in den Kämpfen der Gegenwart wurzelt. George Orwell drückte das in 1984 so aus: „Wer die Macht über die Geschichte hat, hat auch Macht über *Gegenwart* und *Zukunft*“. Die Ausstellung verwendet den Begriff „Second World“ als Schnitt durch die Zeitachse, indem sie danach Ausschau hält, wie einiges von der Vision der Emanzipation und Gleichheit, die dieser Begriff enthielt, gerettet werden könnte, ohne der Fortschrittsideologie zu verfallen. Wir müssen die Tatsache akzeptieren, dass wir in die Phase systemischen Versagens eingetreten sind, in der, wie Immanuel Wallerstein es so prägnant ausdrückt, „das Ergebnis möglicherweise nicht vorhersagbar, die Art des Kampfes aber klar ist.“⁰²

Als die Ideologie des „Wirtschaftswachstums“ jene des „Fortschritts“ ablöste, kam die „zweite Welt“ als geopolitischer Begriff aus der Mode, aber in den letzten Dekaden haben die Ungleichheiten und Spaltungen, die er enthielt, mit einem „Schwall von Ungleichheit“, wie der marxistische Historiker Eric Hobsbawm die dramatische Zunahme wirtschaftlicher und sozialer Ungleichheit sowohl innerhalb der Staaten als auch weltweit nennt, zugenommen. Der Kompromiss zwischen den Anforderungen von an Kapital und Arbeitskraft wurde nach kaum ein paar Jahrzehnten Bestand nach der Krise 1973 rasch brüchig, als zunehmend klar wurde, dass das „Wachstum des goldenen Zeitalters keine Zunahme der Gewinne und Löhne mehr zuließ, ohne einander in die Haare zu geraten.“⁰³ Als nationaler und etatistischer Kraftakt wird dieser Kompromiss, der die Basis zweier im Übrigen diametral entgegengesetzter Ideologien – des westlichen Liberalismus und des pseudo-leninistischen sowjetischen Projekts – bildete, heute mit vergeblicher Nostalgie heraufbeschworen. Entgegen dem liberalen

⁰² Immanuel Wallerstein, „Structural Crises“, *New Left Review* 62, März – April 2010, S. 140

⁰³ Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*, München 1995

Diskurs der „Wende“ nach 1989 einschließlich des Unterganges der Bipolarität des Kalten Krieges fanden sich die Länder der Zweiten Welt rasch in der Dritten Welt wieder, statt zu den kapitalistischen Ländern der Ersten Welt aufzuschließen. In den letzten Jahrzehnten wurde jedoch nicht zuletzt durch das sukzessive Platzen der Finanzblasen in den verschiedenen Ländern zunehmend klar, dass die Zunahme von Ungleichheit an einem Ort nicht vom gleichen Prozess in der übrigen Welt abgekoppelt werden kann, sondern dass der Zusammenhang vielmehr sehr eng ist. Das Phänomen der Verdrühtweltlichung griff um sich, als die brutale sozioökonomische Realität der Dritten Welt in sämtlichen Großstadtgebieten der Welt schlagend wurde. Nicht nur die Disparität nahm überall zu, sondern Favelas und Megajachten wurden zu globalen Phänomenen.

Die Kosten für die Mobilität des Kapitals werden durch die Verschlechterung der sozialen Netze beglichen, und der Druck auf die Arbeiter zu migrieren korreliert direkt mit der Beweglichkeit des Kapitals. Die daraus sich ergebende politische Instrumentalisierung von Einwanderungsthematiken und Grenzüberwachung nährt populäre Ängste und Befürchtungen, die wiederum durch die zunehmende materielle Unsicherheit der Mehrheit der Bevölkerung angeheizt werden. Die vom sozialdemokratischen Staat der Nachkriegszeit versprochene Sicherheit wird als Thema zunehmend von der physischen „Sicherheit“ abgelöst. Dieses Phänomen und die Art und Weise, wie es im neuen System von Grenzen, Formen der Absonderung und Einschränkungen der Freizügigkeit reflektiert wird, wird im Projekt *Country Europa* (2010-2011) von Marcelo Expósito und Verónica Iglesia analysiert. *Country Europa* behandelt verschiedene Modelle der Absonderung und Kontrolle – sei sie wie im Falle des Gefängnisses auferlegt, oder freiwillig wie in den bewachten Mittelklasse-Wohnsiedlungen in Argentinien – und hinterfragt gängige sowie alternative Arten der Subjektivierung und Selbstrepräsentation, während die Einbringung Expósitos und Iglesias Erfahrungen während ihrer Reisen zwischen Lateinamerika und Europa die paradoxe „Offenheit“ der internationalen Kunstwelt zeigt. Ineinander verwobene Narrative, die eine alternative Karte der Welt zeichnen, bilden die Grundlage zu Bouchra Kahlilis *The Mapping Journey* (2008–2011). Dieses Projekt zeichnet die Not der Immigranten verschiedener Länder auf ihren Reisen zu den Wunschdestinationen in Europa nach. Die persönlichen Reisegeschichten sind voll von Umwegen und plötzlichen Richtungsänderungen der Reisenden, womit verschiedene Themen im Zusammenhang mit dem Status der Immigranten im gegenwärtigen Europa aufgegriffen und die tatsächlichen Landkarten als problematisch, willkürlich, konstruiert und konfliktträchtig beschrieben werden.

Unser Sinn für Realität ist überfrachtet von starken Gefühlen extremer Zerbrechlichkeit

Die Kosten für die Mobilität des Kapitals werden durch die Verschlechterung der sozialen Netze beglichen, und der Druck auf die Arbeiter zu migrieren korreliert direkt mit der Beweglichkeit des Kapitals. Die daraus sich ergebende politische Instrumentalisierung von Einwanderungsthematiken und Grenzüberwachung nährt populäre Ängste und Befürchtungen, die wiederum durch die zunehmende materielle Unsicherheit der Mehrheit der Bevölkerung angeheizt werden. Die vom sozialdemokratischen Staat der Nachkriegszeit versprochene Sicherheit wird als Thema zunehmend von der physischen „Sicherheit“ abgelöst.

und Willkür in Verbindung mit einer Wahrnehmung von Realität als mögliches Ergebnis, das anders werden hätte können, in dem andere mögliche Ergebnisse uns wie ein Gespenst dessen, was stattfinden hätte können, heimsuchen. Viele Arbeiten in *Second World* erkunden komplexe Beziehungen zwischen dem Potential und der Umsetzung in dieser Welt. Das *Monument to the Memory of the Idea of the Internationale* (2010) von Nemanja Cvijanović greift die Idee der Sozialrevolution und ihren Platz im kollektiven Gedächtnis auf. Durch mehrere „Stationen“ in der Ausstellung wird die Internationale verstärkt, der Klang selbst vermischt sich jedoch mit dem Lärm und den Hintergrundgeräuschen der Galerie, wodurch die ursprüngliche Klarheit verloren geht. Mittels Dokumentationsmaterialien aus der jüngsten Ägyptischen Revolution spricht Maha Mamoun im Projekt *Night Visitor* (2011) die revolutionäre Glut der Gegenwart an, seziiert jedoch auch verschiedene Emotionen, einschließlich des Bewusstseins der Vergänglichkeit der Auswirkungen dieser Revolution.

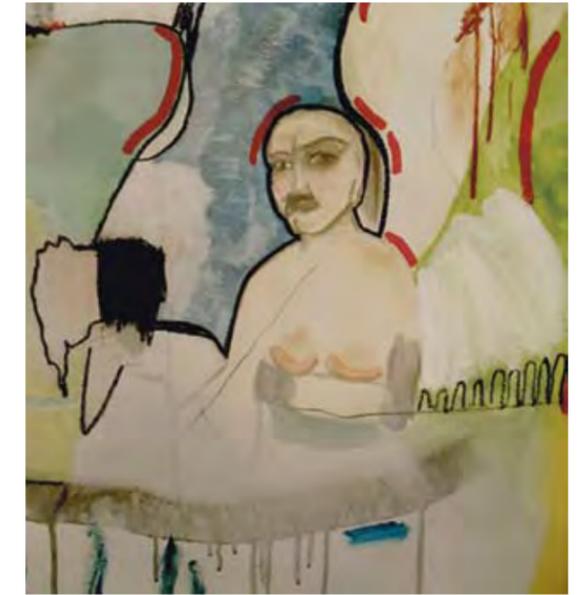
Chan-Kyong Parks Ausstellungsarbeiten spiegeln die schmerzlichen Folgen des Kalten Krieges in Korea wider. Er untersucht die Punkte, an denen sich Politik und Macht mit Fiktion und Mythos schneiden. *The Sets* (2002) zeigt die Sets eines nordkoreanischen und südkoreanischen Filmstudios sowie die Sets, auf denen die Armee Straßenkriegsführung in Südkorea probt, während *Power Passage* (2004) auf den amerikanisch-russischen Wettlauf zur Eroberung des Weltraums im Kalten Krieg zurückgeht und ihn mit den von den Nordkoreanern zwecks Infiltrierung von Südkorea gegrabenen unterirdischen Spionagetunnels in Beziehung setzt. Diese Arbeiten handeln von den scheinbar verschwundenen Potenzialen der Vergangenheit und sprechen sowohl die ideologischen Instrumentalisierungen als auch latente Potenziale der Gegenwart an. Die Querverbindungen der Geschichte mit der Gegenwart stehen auch im Mittelpunkt von *Monument for the Flooding of Royal Park* (2008-2011) von Tom Nicholson. Modellhafte Berichte von der fatalen Kolonialexpedition von Burke und Wills in das Australien des 19. Jahrhunderts betonen deren „Heldentum“ und „Opferbereitschaft“ im Dienste des Aufbaus der jungen Nation. In einer entgegengesetzten Annäherung greift Nicholsons Projekt eine Reihe konzeptueller Praktiken auf, um über die Möglichkeiten, die in den ersten Begegnungen zwischen Aborigines und Weißen lagen, zu reflektieren. Jumana Emil Abbouds Arbeiten *Night Journey* (2010) und *Quest for Spouse* (*O Whale, Don't Swallow Our Moon!*) (2011) nähern sich den Themen Gedächtnis, Verlust, Sehnsucht und Identität unter Verweis auf die politische Situation in Palästina unter Verwendung von Metaphern, wobei in Palästina mit Zähigkeit und mit dem Kampf um Kontinuität auf die gewalttätigen Umsiedelungen geantwortet wird. Mit Schauspiel, Folklore, Mythen und Anbetungspraktiken sollen Übernatürliches



Maha Maamoun, aus der Serie *Nächtlicher Besucher*, 2011

und Irdisches zusammengebracht werden, und mit eben solchen Strategien reflektiert Jumana Emil Abboud über verschiedene Phänomene palästinensischer Kultur, meditiert er über die Rolle des Mystischen und Magischen im sozialen Prozess.

Seit Leibniz behauptete, dass unsere Welt „die beste aller möglichen Welten“ sei, wandert der Begriff „mögliche Welten“ von der Semantik der modalen Logik, in die er in den 50er Jahren zuerst von Saul Kripke und seinen Kollegen eingeführt wurde, in die Theorie fiktiver Welten, die die Theorie von den möglichen Welten verwendet hat, um Konzepte wie literarische Wahrheit, die Beschaffenheit der Fiktionalität und das Verhältnis zwischen fiktiven Welten und der realen Welt anzusprechen. Mehrere Arbeiten in der Ausstellung regen durch das Unerwartete und dabei Unspektakuläre, das sich-klein-Machende, die Fantasie an und ringen der Entfremdung und möglichen Missverständnissen neue Bedeutungen ab. In den *Terra Nova*-Malereien (2003-2005) des Ruben Grigoryan wird der Mensch in einer Anzahl häuslicher Szenen und Szenen im Freien durch seinen besten Freund ersetzt. Die surrealen kleinbürgerlichen Szenen von Zuneigung und Freizeit mit Hunden als Protagonisten lassen diese witzig und melancholisch zugleich erscheinen, wobei sie auf die Zerbrechlichkeit der verschwindenden Mittelklasse hinweisen. *We Used To Call It: Moon!* (2011) von Marko Tadić stellt zwei Science-Fiction-Klassiker in den Mittelpunkt: *Morels Erfindung* von Adolf Bioy Casares und *Von der Erde zum Mond* von Jules Verne, die beide von der Entdeckung eines neuen Planeten handeln. Durch die Reflexion über die mögliche Repräsentation eines zweiten Mondes im Bewusstsein und in der Bilderwelt des Alltags stellt das Werk die Grenzen des Konzepts „Paradigmenprung“ und tief schlummernde



Jumana Emil Abboud, aus der Serie *Nachtreise* (Zeichnungen), 2010–2011

Vorstellungen von der Beschaffenheit der Realität infrage. Daniel Knorrs *Archeotecture* (2011), eine Konstruktion, die zugleich Plastik als auch Wohnraum ist, verschmelzt die Anfänge und das Ende der Menschheit zu einem Bild in Form einer Art Höhle, eines Lochs oder einer Ruine, die von innen heraus zerstört wird, von inneren Kräften, die wie in böser Vorausahnung der Zukunft gelenkt agieren, aber bereits in der Vergangenheit wirkten und sich nun im Ausstellungsraum als kleinster gemeinsamer Nenner der „Kultur“ materialisieren.

Wie Sven Lütticken sagt, „können sich die heutigen Liberalen den Zusammenbruch der bestehenden Ordnung nur in biologischen und ökologischen Begriffen vorstellen; sozialer und politischer Wandel kann nur in Form kleinerer Anpassungen stattfinden.“⁰⁴ Die biomorphen Hybridformen in Mona Marzouks *The Bride Stripped Bare by Her Energy's Evil* (2008) verbinden Elemente organischer Formen und mythologische Wesen mit Architektur und Technologie, wobei verschiedene kulturelle Referenzen mitspielen. Dadurch werden die Konzepte „Naturgeschichte“ und „Menschheitsgeschichte“ als separate Einheiten infrage gestellt. Das Werk besteht aus einer futuristischen Bilderwelt mit Zitaten aus Science-Fiction-Fantasy und reißt eine Reihe Umweltthemen und -bedrohungen an. In das Jahr 2027 projizierend, verwendet Lala Raščić in ihrem Projekt *The Damned Dam* (2010) epische und mündliche Überlieferungen aus Bosnien und Herzegowina, die sie zu einem Ausflug in die Zukunft verwebt, von dem aus sie dann auf die sozialen und politischen Bedingungen der bosnischen Nachkriegsrealität zurückblickt. Durch diese dystopische Linse, die sie auf das Motiv der Naturkatastrophe richtet, werden

die katastrophalen Entwicklungen der gegenwärtigen sozioökonomischen Organisation sichtbar.

Das *Jewish Renaissance Movement in Poland* (JRMiP), das 2007 von der Künstlerin Yael Bartana gegründet wurde, wagt eine einem Erdbeben gleiche Wende sowohl für Europa als auch für den Nahen Osten vorzuschlagen, auch wenn das derzeit völlig unerreichbar scheint: die Rückkehr von 3.300.000 Juden nach Polen. Ohne auf einen apologetischen Ansatz zurückzugreifen, ruft das Projekt angesichts von Passivität und Niederlage zu Solidarität auf und fragt, wie entscheidend der gegenwärtige Glaube an die Macht in den wichtigsten politischen Prozessen ist. Die *Decolonizing Architecture Art Residency*-Projekte starten mit einer Analyse der zerstörerischen Auswirkungen der räumlichen Abgrenzung und Zersplitterung von Palästina als Ergebnis der israelischen Besatzung und greifen weiter, bis zu anscheinend Unmöglichem, aus: Wiederverwendung, Wiederbewohnen und Recycling der Architektur der Besatzung. Durch Eröffnung einer „Arena der Spekulation“ über die mögliche Zukunft Palästinas fördert dieser kollektive Kraftakt fantasievolle und praktische Planungen in Gebieten, die nicht mehr besetzt sind oder bald nicht mehr besetzt sein werden. Die Planungen zeigen auf, dass es wichtig ist, von der Defensive zu einem planerischen Ansatz überzugehen; auch in Situationen, in denen Planung als solche Illusorisches im Sinne einer Utopie zu verstärken scheint, weist das Projekt darauf hin, wie wichtig es ist, radikale Alternativen selbst oder gerade in Situationen zu erfinden, die völlig und hoffnungslos unmöglich erscheinen, weil möglicherweise gerade diese Alternativen das einzige wichtige Merkmal der Kunstpraxis von heute sind. ★

⁰⁴ Sven Lütticken, „Unnatural History“, *New Left Review* 45, Mai–Juni 2007



Mona Marzouk: *Curse Carriers*, 2011

Curse Carriers war meine direkte Antwort auf Alain Badiou's Doktorarbeit, in der er behauptet, dass „nicht-imperiale Kunst so streng sein muss wie eine mathematische Beweisführung, so überraschend wie ein nächtlicher Hinterhalt, und so erhaben wie ein Stern.“ Das könnte eine Konfrontation zweier facettenreicher und alter Ideologien sein, wobei jede Figur für eine Ideologie steht.

Mona Marzouk

Darko Suvin

Über das Novum: Wohin schreitet der Fortschritt fort?

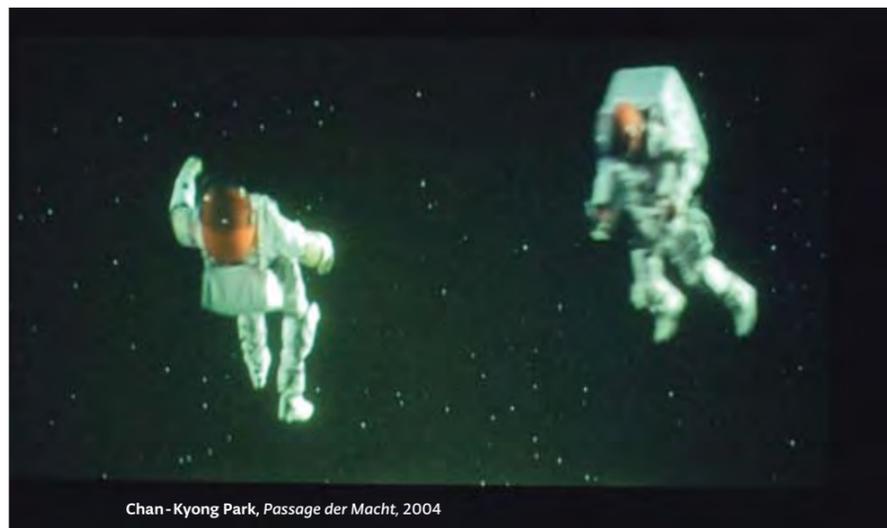
Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es "so weiter" geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene.

Walter Benjamin

SF UND DAS NOVUM

1. Mein Argument beginnt mit dem Schluss in meiner *Metamorphoses of Science Fiction* 1979, dass SF sich durch die narrative Hegemonie eines fiktionalen, jedoch kognitiven Novums unterscheidet – einen Begriff, den ich von Bloch entlehnt habe, um ein totalisierendes Phänomen oder ein Verhältnis zu bezeichnen, das von der Realitätsnorm des Autors und des impliziten Adressaten abweicht. Das durch das Novum als (noch) Unbekanntes oder Anderes Eingeführte ist die formale und kognitive *raison d'être* des Narrativs sowie der Generator, die Legitimierung und der Maßstab für die Geschichte oder die Handlung (*siuzhet*). Solch ein Novum hat als sein Korrelat eine fiktionale Ersatzrealität, die auf abweichende Verhältnisse der Handlungsträger untereinander und mit der Welt zentriert ist und einen anderen Chronotyp ergibt – verschiedene Verhältnisse, die sich in der Erzählzeit im Erzählraum entwickeln. Als in der Geschichte Geborenes und in der Geschichte Beurteiltes hat das Novum unweigerlich historischen Charakter. Das gilt auch für die korrelative fiktionale Wirklichkeit oder mögliche Welt, die in all ihren Verschiebungen und Verkleidungen immer den Wunschträumen und Alpträumen einer spezifischen soziokulturellen Klasse impliziter Adressaten entspricht. Schließlich kann das Novum nach seiner Größenordnung differenziert werden (von einer einzelnen neuen „Erfindung“ bis zu einem ganzen radikal veränderten Ort und ebensolchen Handlungsträgern), je nachdem, wie glaubwürdig und damit kognitiv akzeptabel und wie relevant es für eine bestimmte Epoche und Klasse von Lesern ist.

"Summary:" 1979; "FORMAL AND 'SOCIOLOGICAL' ANALYSIS IN THE AESTHETICS OF THE SCIENCE-FICTION NOVEL", in Proc. of the 9th Congress of the ICLA. Eds. Z. Konstantinović et al. Innsbruck: AMOE, 1982, 453-458



Chan-Kyong Park, *Passage der Macht*, 2004

NOVUM UND ERKENNTNIS

1.1. Nun ist zweifellos jede einzelne dichterische Metapher ein Novum, und zugleich hat die moderne Prosadichtung neue Erkenntnisse über den Menschen zu ihrem Schlachtruf erhoben. Obwohl jedoch die bedeutendere SF tiefgreifende Gemeinsamkeiten mit der Dichtung und der neuerungsbehafteten realistischen Prosa aufweist, ist ihre Neuheit von „ganzheitlicher“ Wirkung in dem Sinne, dass sie eine Veränderung im gesamten Universum der Erzählung zur Folge hat, oder zumindest in Aspekten, die von entscheidender Bedeutung für die erzählerische Welt sind (was auch zu bedeuten hat, dass das Novum ein Mittel ist, mit dem der ganzen Erzählung analytisch beizukommen ist). Die Spannung, auf die es in der SF entscheidend ankommt, ist folglich die Spannung zwischen den Lesern, die für eine bestimmte Zahl von Menschentypen unserer Zeit stehen, und dem umfassen und zumindest gleich zwingenden, durch das Novum eingeführten Unbekannten oder Anderen. Diese Spannung verfremdet wiederum die empirische Norm des impliziten Lesers (darüber später mehr). Das Novum ist daher unzweifelhaft eine vermittelnde Kategorie, deren Erklärungsvermögen sich aus dem seltenen Brückenschlag zwischen literarischen und außerliterarischen, erdichteten und empirischen, formalen und inhaltlichen Bereichen ergibt, kurzum, aus seiner unentfremdbaren *Geschichtlichkeit*. Umgekehrt wird es dadurch unmöglich, das Novum auf statische Weise zu definieren, da es immer von der einzigartigen, nicht vorherzusehenden Situationsbedingtheit und Vorgangsbedingtheit mitbestimmt wird, die es bezeichnen und erhellen soll. Es ist jedoch möglich, beim Novum verschiedene Dimensionen zu unterscheiden. In quantitativer Hinsicht kann die postulierende Neuerung ganz verschiedene Größenordnungen haben, vom Minimum einer einzigen für sich stehenden neuen „Erfindung“ (Apparat, Technik, Erscheinung, Beziehung) bis zum Maximum eines Milieus (raumzeitlicher Ortsangabe), Handlungsträgers (Hauptfigur oder Hauptfiguren) und/oder Verhältnisse, die in der Umwelt des Autors grundlegend neu unbekannt sind (Am Rande sei hier bemerkt, dass sich diese Umwelt immer anhand der historischen Semantik des Textes feststellen lässt, da sie immer an eine bestimmte Zeit, einen bestimmten Ort und eine bestimmte sozio-linguistische Norm gebunden ist, womit das, was in einer bestimmten Epoche utopische oder technische SF gewesen wäre, es in einer anderen nicht notwendigerweise ist – außer man liest den Text als Produkt einer früheren Zeit; anders ausgedrückt, das Novum kann uns helfen zu verstehen, auf welche Weise die SF eine historische Gattung ist.)

1.2. Das Novum wird mittels der post-kartesischen und post-Bacon'schen wissenschaftlichen *Methode* postuliert und als gültig legitimiert. Das hat aber nicht zu bedeuten, dass die Neuheit in erster Linie wissenschaftliche Tatsachen oder sogar Hypothesen betrifft, und insoweit, als die Gegner der alten Popularisierungsorthodoxie von Verne bis Gernsback gegen eine so enggezogenen Begriff von SF protestieren, sind sie völlig im Recht. Sie sind aber nicht im Recht, wenn sie das Kind mit dem Bade ausschütten, indem sie leugnen, dass das, was die SF von den „übernatürlichen“ literarischen Gattungen (den Mythengeschichten, Märchen usw., aber auch der Horror und/oder „heroischer“ Phantastik im engen Sinne) unterscheidet, eben das Vorhandensein wissenschaftlicher Erkenntnis als Zeichen oder Korrelat für eine Methode (Richtung, Verfahrensweise, Stimmung, Sensibilität) ist, die mit der modernen Wissenschaftstheorie identisch ist.⁰¹ Trotz gewisser modischer Strömungen in der SF-Kritik der letzten 15 Jahre ist die Wissenschaft, aufgefasst in diesem weiteren Sin von methodisch-systematischer Erkenntnis, vom SF-Novum nicht zu trennen. Umgekehrt sollte man sich aber im Klaren sein, dass sich eine angemessene Analyse der SF nicht auf ihren vordergründigen wissenschaftlichen Gehalt oder auf wissenschaftliche Daten beschränken darf. Robert M. Philmus hat eine sehr nützliche Unterscheidung zwischen „naturalistischen“ Erzählungen, Phantastik und SF getroffen, die besagt, dass die naturalistischen Erzählungen keiner wissenschaftlichen Erklärung bedürfen, die Phantastik keine wissenschaftliche Erklärung zulässt, während die SF der wissenschaftlichen Erklärung sowohl bedarf wie sie auch zulässt.

Wenn das Novum die *notwendige* Bedingung für die SF ist, die sie von der naturalistischen Prosadichtung unterscheidet,⁰² dann ist die Legitimierung der Neuheit durch die wissenschaftlich methodische Erkenntnis, zu der der Leser

01 Zusätzlich zur Erörterung in *Metamorphoses of Science Fiction*, siehe auch meine Essays „Utopian“ und „Scientific“, *The Minnesota Review* NS, Nr. 6 (1976) und jetzt auch „On the Horizons of Epistemology and Science.“ *Critical Quarterly* 52.1 (2010): 68-101: //online.library.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8705.2010.01924.x/full

02 Werke, die zugegebenermaßen in nichtrealistischem Modus geschrieben sind, hauptsächlich also die Allegorie (aber auch Grotteske, Satire, Lügenmärchen oder Münchhauseniade) bilden eine eigene Kategorie, für die sich die Frage, ob es in ihnen ein Novum gibt, gar nicht stellen lässt, da die neuen Welten, Handlungsfiguren oder Verhältnisse nicht als schlüssige wenn auch vorläufige Ziele eingesetzt werden, sondern als *unmittelbar transitive* und *erzählerisch nicht-autonome* Mittel für *direkte* und *beharrliche Bezugnahme* auf die empirische Welt des Autors und irgendein Glaubenssystem darin dienen. Die Frage, ob eine Allegorie SF sei und vice versa, ist streng genommen bedeutungslos, muss für die Zwecke der Klassifikation aber negativ beantwortet werden. Das hat zu bedeuten, dass – Ausnahmen und Zweifelsfälle ausgenommen – die meisten Werke von Kafka oder Borges nicht für die SF in Anspruch genommen werden können (ich bin aber der Meinung, dass *In der Strafkolonie* oder *Die Bibliothek von Babel* zu den Ausnahmen gehören).

unweigerlich hingeführt wird, die *hinreichende* Bedingung. Obwohl eine solche Erkenntnis in einem Werk der Prosadichtung ganz offensichtlich weder im Labor noch durch Beobachtungen in der Natur empirisch überprüft werden kann, kann sie methodisch auf dem Hintergrund einer Gesamtheit bereits vorhandener Erkenntnisse oder zumindest als „Gedankenexperiment“, das der für gültig gehaltenen wissenschaftlichen Logik, d.h. der Erkenntnislogik folgt, entwickelt werden. Von diesen beiden Alternativen scheint mir die zweite – die innewohnende, kulturell erworbene Erkenntnislogik – theoretisch von entscheidender Bedeutung zu sein. Obwohl es mir schwer fiel, eine SF-Erzählung anzuführen, deren Neuheit nicht eine Fortsetzung oder zumindest eine Analogie zu vorhandenen wissenschaftlichen Erkenntnissen wäre, neige ich dazu, zumindest theoretisch die schwache Möglichkeit eines belletristischen Novums zuzulassen, das zumindest dem Anschein nach auf ganz neuen, nur in der Phantasie existierenden Erkenntnissen beruhen würde, die sich von allen wirklichen Möglichkeiten unterscheiden, die man in der Wirklichkeit des Autors kennt oder von denen man träumt. (Meine Zweifel sind hier weniger theoretischer als vielmehr psychologischer Natur, denn es leuchtet mir nicht ein, wie jemand irgend etwas sich vorstellen könnte, was nicht zuvor schon ein anderer zumindest geträumt hätte; aber schließlich glaube ich auch nicht an individualistische Originalität.) Jedoch gibt es neben den „realen“ Möglichkeiten auch noch die strikteren – wenn auch viel weiteren – Grenzen der „ideellen“ Möglichkeit, worunter jede begriffliche oder denkbare Möglichkeit zu verstehen ist, deren Prämissen und/oder deren Schlussfolgerungen nicht in sich selbst widersprüchlich sind. Lediglich in der „wissenschaftlich-technischen“ SF der nahen Zukunft muss die These der Erzählung einer „realen Möglichkeit“ entsprechen – dem, was in der Wirklichkeit des Autors und/oder aufgrund der wissenschaftlichen Paradigmen seines Kulturkreises möglich ist. Die These einer/jeden SF-Geschichte muss im Gegenteil einer wie oben definierten „ideellen Möglichkeit“ entsprechen. Jede Geschichte, die auf metaphysischen Wunschträumen aufbaut – auf der Allmacht z.B. – ist als schlüssige Erzählung „ideell unmöglich“ (kann z.B. ein allmächtiges Wesen einen Stein erschaffen, den es nicht aufheben kann?), eben aufgrund der Erkenntnislogik, die die Menschheit im Verlauf ihrer kulturellen Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart kumulativ entwickelt hat. Für die SF ist es ihrem inneren Wesen oder der Definition nach unmöglich, irgendeine metaphysische Wirkkraft im wortwörtlichen Sinne einer Kraft, die über die *physis* (die Natur) hinausgeht, anzuerkennen. Wann immer sie das tut, handelt es sich nicht um SF, sondern um metaphysische oder übernatürliche Phantastik.

1.3. So ist denn die Wissenschaft der umfassenden Horizont der SF, ihre „in Gang setzende und dynamisierende Motivation“. Wie bereits bemerkt, hat das ausdrücklich nicht zu bedeuten, dass die SF „wissenschaftliche Belletristik“ (*scientific fiction*) im wortwörtlichen, krassen oder popularisierenden Sinn von technischen Geräten plus Utopie/Antiutopie wäre. Mehr noch, man sollte gleich einige wichtige Klarstellungen vornehmen. Ich führe drei an. Erstens einmal ist Horizont hier nicht gleichbedeutend mit Ideologie. Unsere Auffassung von Wirklichkeit oder Begriffshorizont ist wohl oder übel davon bestimmt, dass unser Dasein auf der Anwendung der Wissenschaften beruht, und ich glaube nicht, dass wir diesen Horizont in der Phantasie überschreiten können; ein Arkadien ohne Maschinen ist heutzutage einfach ein Mikrokosmos mit einer Nullindustrialisierung und einer Kunde, die für eine Nullwissenschaft steht. Andererseits kann innerhalb dieses wissenschaftlichen Paradigmas oder Horizonts die Ideologie diesen einzig vorstellbaren Zustand entweder voll unterstützen, sie kann gegen ihn voll opponieren, und es sind auch alle Zwischenstadien denkbar. Demzufolge befindet sich die antiwissenschaftliche SF genauso innerhalb des Horizonts der Wissenschaft (nämlich als Fehlreaktion auf den repressiven – kapitalistischen oder bürokratischen – Missbrauch der Wissenschaft), als sich etwa sowohl literarische Utopie wie Antiutopie innerhalb des Horizonts der Verbesserbarkeit der Welt befinden. Die sogenannte „speculative fiction“ (z.B. die *Ballards*) begann eindeutig als ideologische Umkehrung der „wissenschaftlich-technischen“ SF und ist es weitgehend geblieben. Obwohl die Glaubwürdigkeit der SF nicht vom besonderen wissenschaftlichen Grund in einer beliebigen Geschichte abhängt, beruht die Bedeutung der fiktiven Grundsituation einer Erzählung letztlich darauf, dass „die Wirklichkeit, die sie verdrängt und damit interpretiert“, nur innerhalb des Horizonts der Wissenschaft oder der Erkenntnis interpretiert werden kann.

Zweitens muss betont werden, dass die historisch-kulturellen Wissenschaften wie die Anthropologie-Ethnologie, die Soziologie oder die Linguistik (d.h. die weitgehend nicht-mathematischen Wissenschaften) gleichermaßen auf den wissenschaftlichen Methoden aufbauen, wie die Notwendigkeit und Möglichkeit des expliziten, schlüssigen und immanenten oder nichtübernatürlichen Erklärung der Wirklichkeit; das Prinzip, nicht ohne zwingenden Grund mehr Erklärungen zu ersinnen als notwendig; methodischer Zweifel; Hypothesenbildung; falsifizierbare Experimente in der Natur oder Gedankenexperimente; dialektische Kausalität und statistische Wahrscheinlichkeit; Fortschreiten zu zunehmend umfassenderen Erkenntnisparadigmen; und ähnliches. Diese „unexakten“ Wissenschaften bilden daher höchstwahrscheinlich eine bessere Grundlage für die SF als die „exakten“ Naturwissenschaften; und in Wirklichkeit *lieferten* sie ja die Grundlage aller besseren SF, teilweise mittels der charakteristischen Ausflucht der Kybernetik, jener Wissenschaft, in der die „harte“ Natur und die „weiche“ Humanora zusammenkommen. Eine dritte Klarstellung schließlich, ist jene, dass die Wissenschaft seit

Marx und Einstein ein unabgeschlossenes Wissensgebiet ist, so dass alle vorstellbaren neuen Bereiche, die der philosophischen Grundlage der wissenschaftlichen Methode der Zeit des Autors nicht zuwiderlaufen, in der SF die Rolle der Legitimierung der wissenschaftlichen Gültigkeit übernehmen können.

2.1. Weiter intensiviert und radikalisiert das Novum jene Grenzüberschreitung eines semantischen Feldes (wie dies von den kulturellen Normen des Autors bestimmt wird), das für das erdichtete Geschehen immer konstituierend ist. In der „naturalistischen“ Prosadichtung ist diese Grenze ikonisch und isomorph: die Durchbrechung der kulturellen Norm steht einfach für eine Durchbrechung der kulturellen Norm; der Ehebruch der Madame Bovary steht für den Ehebruch. In der SF oder zumindest in den Geschnehnissen, die für die SF bestimmend sind, ist diese Grenze nicht ikonisch, sondern allomorph: die Durchbrechung der kulturellen Norm wird durch die Durchbrechung einer höheren als bloß kulturellen Norm, nämlich einer ontologischen Vorschrift, bezeichnet: durch einen ontischen Wandel in der Wirklichkeit der Handelnden, sei es infolge seiner Verschiebung in Raum und/oder Zeit oder weil sich die Wirklichkeit um ihn selbst verändert. Mir ist keine bessere Charakterisierung bekannt, als jene, dass die Neuheit die spezifische *ontolytische* Wirkung und die ontolytischen Charakteristiken der SF-Erzählung mit sich bringt. Oder man könnte auch sagen – da die SF zum Unterschied von der phantastischen oder mythologischen Geschichte keine andere übergeordnete und „wirklichere“ Wirklichkeit postuliert, sondern lediglich eine Alternative, die derselben ontologischen Ebene angehört wie die empirische Wirklichkeit des Autors – dass das notwendig Korrelat des Novums eine *alternative Wirklichkeit* ist, eine Wirklichkeit mit einer *anderen historischen Zeit*, die anderen menschlichen Verhältnissen und soziokulturellen Normen entspricht, die eben durch die Erzählung aktualisiert werden. Diese neue Wirklichkeit setzt die Existenz der empirischen Wirklichkeit des Autors offen oder stillschweigend voraus, da man sie bloß als Differenz, als auf die eine oder andere Art abgewandelte empirische Wirklichkeit beurteilen und verstehen kann. Obwohl ich die Meinung verrete, dass die SF keine orthodoxe Allegorie ist, deren Bestandteile eindeutig Bestandteilen in der Wirklichkeit des Autors entsprechen, ist die eigentümliche Art und Weise ihres Daseins eine Schwingung mit Rückkopplung, die einmal von der Wirklichkeitsnorm des Autors und des impliziten Lesers zum erzählerisch aktualisierten Novum hinüberschwingt, um die Ereignisse der Handlung zu verstehen, und dann wieder zurück von diesen Neuheiten zur Wirklichkeit des Autors, um diese aus der neu gewonnenen Perspektive mit frischem Blick zu sehen. Dieses Hin- und Herpendeln, das Šklovskij und Brecht Verfremdung nennen, ist zweifellos die Folge eines jeden dichterischen, dramatischen, wissenschaftlichen, kurz gesagt, eines jeden *semantischen* Novums. In der SF bildet ihren zweiten Pol jedoch eine erzählerische Wirklichkeit, die hinreichend autonom und intransitiv ist, auf dass sie

ausführlich auf ihre eigenen Charakteristiken und die durch sie implizierten menschlichen Verhältnisse untersucht werden kann. (Denn obwohl Mutanten oder Marsianer, Ameisen oder intelligente Kopffüßler als Bezeichnungen verwendet werden, können sie nur vorstellbare menschliche Verhältnisse bezeichnen, da wir uns – zumindest bislang – ja andere überhaupt nicht vorstellen können.

2.2. Die Schwingung zwischen der „Nullwelt“ des Autors und der neuen Wirklichkeit bedingt die erzählerische Notwendigkeit eines Mittels zur Verschiebung der Wirklichkeit. M.E. gibt es zwei derartige Hilfsmittel, die *Reise* zu einem neuen Ort und den *Katalysator*, der die Umwelt des Autors in einen neuen Ort verwandelt; als Beispiele für diese zwei Arten mögen Wells *Die Zeitmaschine* und *Der Unsichtbare* dienen. Das erste Mittel scheint sich besser für eine plötzliche und das zweite für eine allmähliche Einführung der neuen Wirklichkeit zu eignen; natürlich kann man sich auch alle möglichen Vermengungen und Abwandlungen dieser zwei Arten vorstellen. Wenn eine gegebene SF-Erzählung gleich *in medias res* geht, können die Mittel der Verschiebung retrospektiv erzählt werden oder es kann auf sei dem Anschein nach völlig verzichtet werden (am leichtesten fällt das bei einer Raum/Zeit-Verschiebung: unser Held ist dann einfach ein Angehöriger eines Anderswo/Anderswann). Dieser Anschein verbirgt jedoch eine Verschiebung in Nullform, gewöhnlich in Form einer Konvention, die stillschweigend aus früheren Erzählungen übernommen wird; die Geschichte der Gattung ist sozusagen das Bindeglied, das z. B. Erzählungen ermöglichte, die in anderen Räumen/Zeiten spielen, ohne dass im Text irgendein Hinweis auf die Welt des Autors nötig wäre (wie in den meisten guten SF-Romanen der letzten zwanzig Jahre).

•••

2.3. In unserem Fall ist die „Zukunftserzählung“ der SF von Raymond Williams sehr treffend charakterisiert worden als „das Auffinden und die Verkörperung einer *Formel* der Gesellschaft. Ein bestimmtes Muster wird aus der Summe gesellschaftlicher Erfahrungen abstrahiert, und aus diesem Muster wird eine Gesellschaft geschaffen... Der Kunstgriff „Zukunft“ (gewöhnlich handelt es sich nur um einen Kunstgriff, denn es ist fast immer klar, dass von der zeitgenössischen Gesellschaft die Rede ist...) beseitigt das gewöhnliche Spannungsverhältnis zwischen dem ausgewählten Muster und der normalen Beobachtung.“⁰³

Die Zukunft ist eindeutig weder ein quantitativ messbarer Raum, noch wird das Ensemble menschlicher Verhältnisse eine oder zwei Generationen lang stillstehen, damit ein einzelner Bestandteil (oder einige wenige Bestandteile) abgesetzt gegen ein unverändertes Milieu extrapoliert werden kann – und das ist ja die gewöhnliche brüchige Prämisse futurologischer wie auch zugegebenerweise fiktiver Extrapolation. Die Zukunft ist jedoch immer

⁰³ Raymond Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth, 1971), S. 307.

ein Knoten vielfältiger Entwicklungen und – was den Bereich menschlicher Angelegenheiten angeht – durch Absichten, Wünsche und Überzeugungen anstatt bloß durch quantitative Tatsachen bestimmt. Sie ähnelt eher Peirces Plan oder Williams Muster als dem Endpunkt einer Linie.

Die Vorwegnahme der Zukunft menschlicher Gesellschaftsformen und Verhältnisse ist weiters ein Unterfangen, das die Unmöglichkeit des Rückgriffs auf die orthodoxe – absolute oder szientistische – Erkenntnistheorie der Naturwissenschaften als Modell für die Gesellschaftswissenschaften erweist. Wir haben es mit einem Unterfangen zu tun, das erstens zeigt, dass jedwede Wissenschaft (einschließlich der Naturwissenschaften) immer schon eine historische Kategorie war und ist, und zweitens, dass die „objektiven“ Naturwissenschaften und die „subjektiven“ Kulturwissenschaften letztlich als Einheit aufgefasst werden müssen: „Die Naturwissenschaft wird später ebensowohl die Wissenschaft von dem Menschen wie die Wissenschaft von dem Menschen die Naturwissenschaft unter sich subsumieren: Es wird *eine* Wissenschaft sein“, bemerkte ein scharfsinniger Kommentator



Maha Maamoun, aus der Serie *Nächtlicher Besucher*, 2011

bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts.⁰⁴ Als Gegenstück dazu sollte man die durchaus gültige SF-Form oder Untergattung *Antizipation* – Erzählungen, die in der historischen Zukunft der Gesellschaft spielen, der der Autor angehört – streng von der technokratischen Ideologie der Extrapolation einerseits und dem literarischen Kunstgriff Extrapolation andererseits unterscheiden. Die Extrapolation eines Merkmals oder einer Möglichkeit aus der Umwelt des Autors ist vielleicht ein legitimer literarischer Kunstgriff zur Hyperbolisierung in den Antizipationserzählungen sowie in sonstiger SF (z.B. in SF, die im Raum spielt und nicht in der Zukunft) oder auch in einer Anzahl anderer Gattungen, von der Satire angefangen. Jedoch liegt der Erkenntniswert jeder SF, einschließlich der Antizipationserzählungen, wohl eher im analogischen Bezug zur Gegenwart des Autors statt in vereinzelt oder globalen Voraussagen. Die SF-Erkenntnis gründet sich auf einer ästhetischen Hypothese, die mit der Verfahrensweise der Satire oder der Pastorale mehr gemein hat als mit der Guturologie oder politischen Programmen.

⁰⁴ Karl Marx, „Privateigentum und Kommunismus“, in Karl Marx/Friedrich Engels, *Kleine ökonomische Schriften* (Berlin, 1955), S.137.

NOVUM: GESCHICHTE, WANDEL UND FORTSCHRITT?

3.1. Das Novum als schöpferische, im besonderen ästhetische Kategorie lässt sich nicht erschöpfend oder auch nur im wesentlichen durch formale Aspekte wie Neuerung, Überraschung, Umformung oder Verfremdung erklären, so wichtig und unabdingbar diese Aspekte oder Faktoren auch sein mögen. Das Neue ist immer eine *historische* Kategorie, da es immer von historischen Kräften bestimmt wird, die es in der gesellschaftlichen Praxis (und dazu gehört auch die Kunst) zustande bringen und die die neuen semantischen Bedeutungen schaffen, die zur Auskristallisierung des Novums im menschlichen Bewusstsein führen (siehe 1.1. und 2.2.). Eine Untersuchung der SF muss sich notwendigerweise mit der Frage auseinandersetzen, warum und wie das Neue im Augenblick seines Erscheinens als Neues erkennbar war, welche Auffassungen, Perspektiven und Interessen das Novum in sich barg und welche für es notwendig waren. Die Neuheit ist manchmal unmittelbar, manchmal aber auch auf höchst komplizierte Weise (z.B. nicht bloß als Reflexion, sondern auch als Vorwegnahme oder Negation) mit solch neuen historischen Kräften und Mustern verwandt – letztlich also mit den Möglichkeiten eines qualitativen Sprunges in der Entwicklung menschlicher Verhältnisse. Ein ästhetisches Novum ist entweder die Umsetzung historischer Erkenntnis und historischer Ethik *in die* Form oder (in unserer Zeit vielleicht häufiger) die Schöpfung historischer Erkenntnis und historischer Ethik *als* Form.

„SF AND THE NOVUM“; in D. Suvin: *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, 63–84

•••

3.2. Aber zumindest muss die beschwörende Verwendung des Novums als Kategorie für die Erklärung statt für die Formulierung eines Problems eindeutig abgelehnt werden. Ein Novum ist, was es ist: Es liefert keine Rechtfertigung sondern erfordert Rechtfertigung. Das kann so formuliert werden: Wir brauchen nur von Grund auf befreiende Novums. Mit „von Grund auf befreiend“ meine ich – mit Marx – eine Qualität, die das Gegenteil der einfachen Vermarktung der Differenz ist: eine Neuheit, die in kritischem Gegensatz zu zerfallenden zwischenmenschlichen Verhältnissen steht, und, wie ich vermutete, in fruchtbarem Verhältnis zu den Erinnerungen an eine humanisierte Vergangenheit (*Blochs Antiquum*). Worauf steuert der Fortschritt zu?

3.3. Damit komme ich auf meine Einführung des Novums als Unterscheidungsmerkmal von SF zurück. Das Novum basiert offenkundig auf der Wichtigkeit und partiell auch auf dem Wohltuenden des Neuen und der Veränderung, weil es mit Wissenschaft und Fortschritt verbunden ist. Da es vielleicht sowohl den Sozialisten als auch den Liberalen angenehm war, habe ich den Eindruck, dass kein anderer Teil meiner theoretischen Toolbox mit so wenig Vorbehalt aufgenommen wurde. Ich werde es von nun an anzweifeln. Nicht nur, dass der Konsens der Kritiker mich, einen eingefleischten Ibsenianer und Feind der großen Mehrheit, argwöhnisch macht: Was habe ich falsch gemacht, wenn ich in diesem Lager Zustimmung finde? Es ist auch so, dass das Leben im Post-



Chan-Kyong Park, *Die Bühnen*, 2002

Fordismus neue Einsichten bringt: Wir stehen mitten im Wirbel des Wandels, der die Wissenschaft kooperiert hat, aber wohin treibt er uns?... Somit rückt immer mehr in den Fokus, dass der Wandel innerhalb eines Lebens erst mit dem industriellen Kapitalismus und den bürgerlichen Revolutionen normal und zwingend wurde und dass die angewandte wissenschaftliche Massenproduktion charakteristischerweise das erste Mal in den Napoleonischen Kriegen durchgesetzt wurde. Zweihundert Jahre später erleben wir einen immer schneller werdenden Kreislauf dessen, was Benjamin *das Immerwiedergleiche* nannte, das Karussell der Moden, die, statt die menschlichen Verhältnisse zu verbessern, eine Fortführung der Unterdrückung und Ausbeutung ermöglichen, indem sie das Leben auf neue Art in Beschlag nehmen:

„Der ständige Wettlauf um das Neue, samt dem ständig wachsenden Versprechen technologischer Transzendenz, der für den modernen Marktplatz so charakteristisch ist, entspricht dem Beharren auf vorgeformten Lebensmustern (...): eine außerordentlich dynamische Gesellschaft, die sich nirgendwohin entwickelt“...

Was, wenn die große Mehrheit wissenschaftlicher Erkenntnisse heute, axiologisch gesprochen, falsche Novums sind? Vorbestimmt durch das megafalsche Novum einer in Kapital gewandelten Wissenschaft – unsere moderne Version des Schicksals – in einer Zeit, in der Wissenschaft und Technik „das rasende Herz des Konzernkapitalismus“ (NOBLE xxv) bilden, produzieren sie, also die falschen Novums, Veränderungen und Innovationen, die einen schnelleren Marktkreislauf und höhere Gewinne verursachen, statt ein angenehmeres, leichteres, ruhigeres Leben – wie Branntwein, den man mit Karamell braun färbt, statt ihn im Eichenfass reifen zu lassen. Das wird hinter einer vernebelnden PR versteckt; und was, wenn große Teile der Kunstszene ebenso diesen Weg eingeschlagen haben und PR schon von vornherein in textimmanenter Sensationsgier, Schnörkelwerk und Kitsch einbauen (siehe Benjamins Essays über die Spannung zwischen Baudelaire und Brecht)? Was passiert dann mit dem „Neumachen“, dem Schlachtruf der großen antibürgerlichen Moderne von Baudelaire und Rimbaud an, wenn die Gräueltat der Weltkriege zu den führenden, oft verwendeten

und todsicheren Etiketten der technisch-wissenschaftlichen und hierarchischen „Modernisierung“ der Gesellschaft unter zunehmend repressiver Kontrolle und Konditionierung werden?

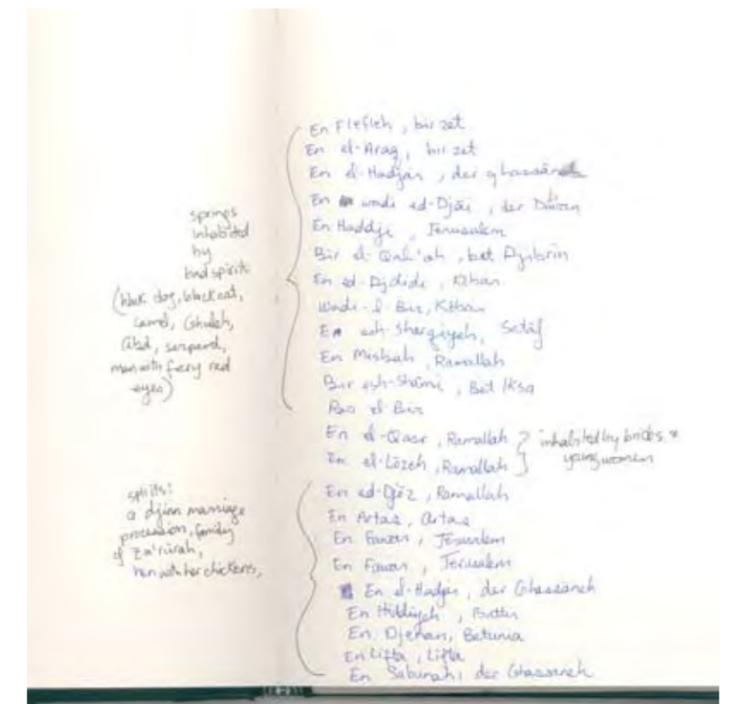
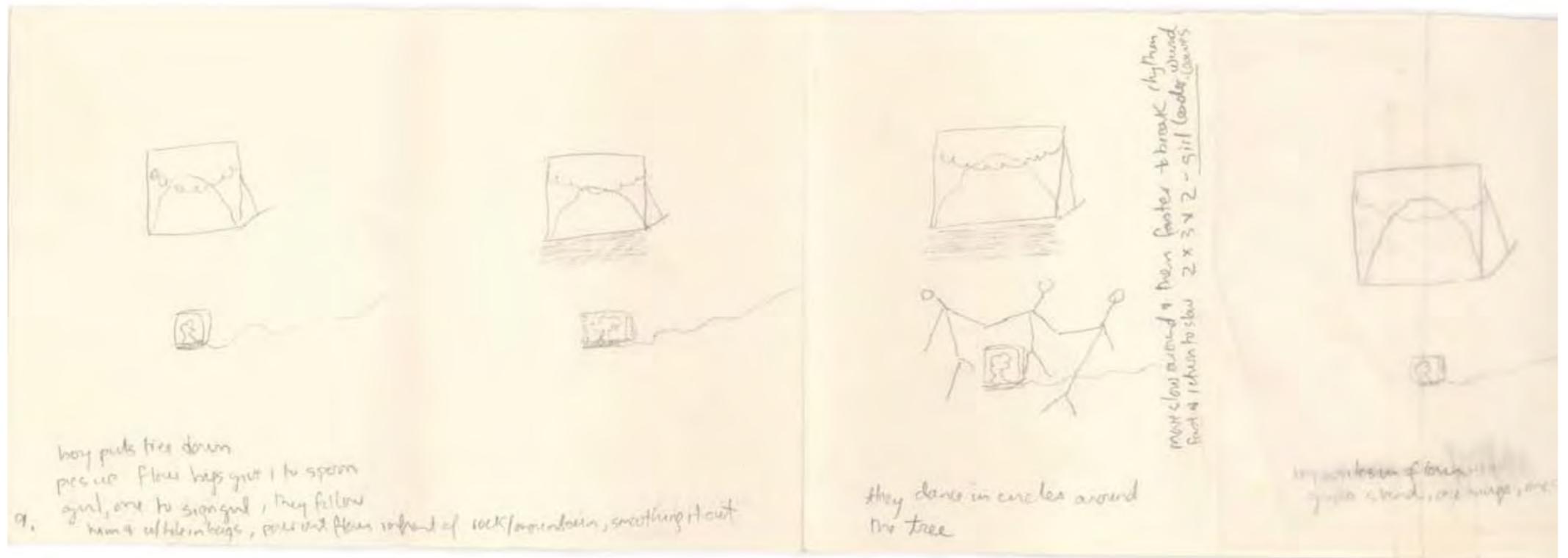
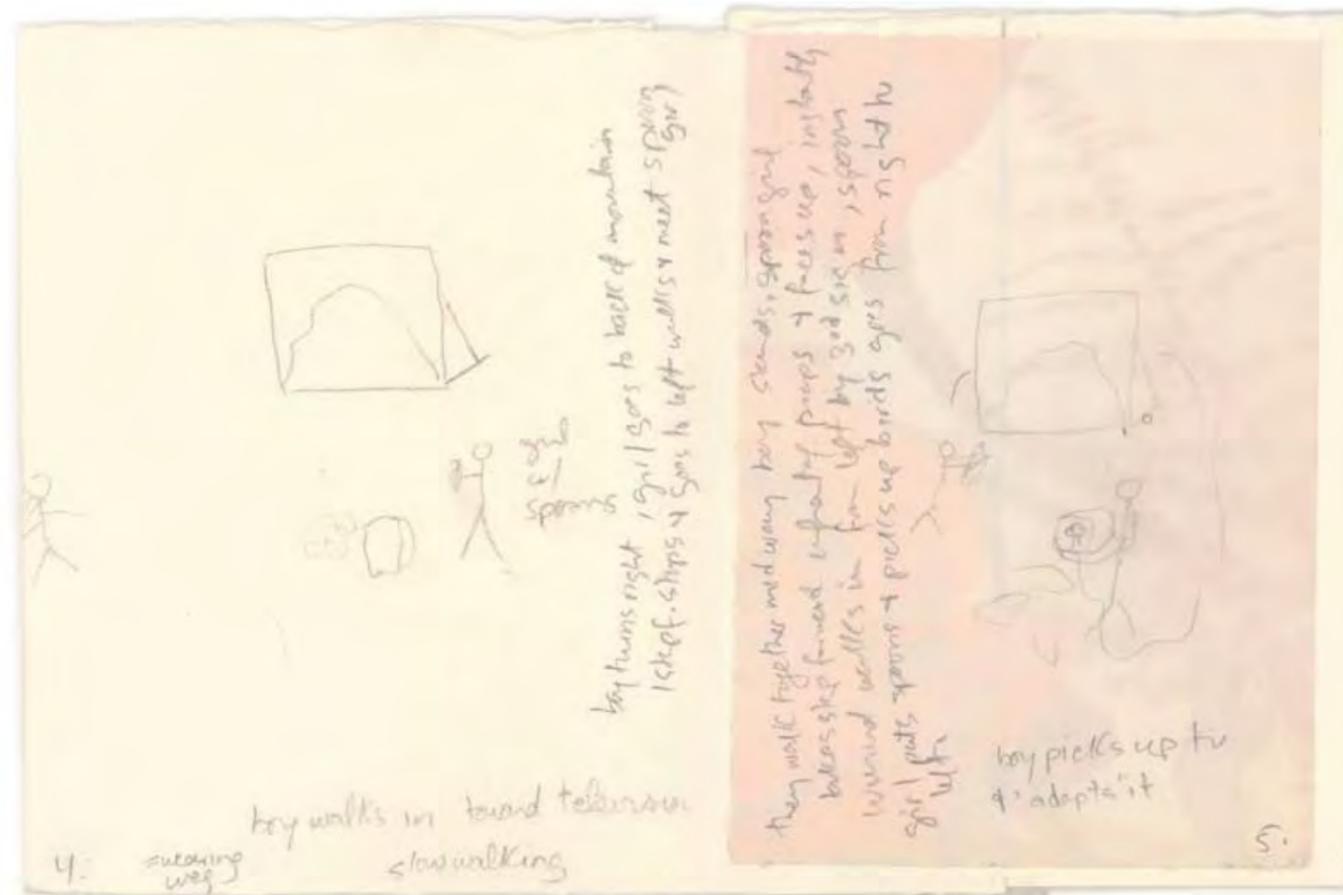
3.4. So ist diese Untersuchung schließlich an dem Punkt angekommen, wo die Geschichte, im Gewande analogischer Geschichtlichkeit, als nächster und entscheidender Schritt zum Verständnis der SF erkannt wird: eine Erzählung ist immer auch Geschichte, und die SF ist immer zugleich ein gewisser Typus von phantasievoller historischer Erzählung (es würde sich lohnen, sie mit dem historischen Roman zu vergleichen und zu kontrastieren). Alle erörterten epistemologischen, ideologischen und erzählerischen Implikationen und Korrelate des Novums führen zu der Schlussfolgerung, dass die gute SF ihrer Art nach ein besonderer Umweg zur Kommentierung des kollektiven Zusammenhangs ist, in dem der Autor lebt – noch dazu häufig ein überraschend konkreter und scharfsinniger Kommentar. Selbst wo die SF – manchmal sehr deutlich – auf eine Flucht aus diesem Zusammenhang schließen lässt, handelt es sich um eine optische Täuschung und einen epistemologischen Trick. Die Flucht geht, in jeder guten SF, nur hin zu einer vorteilhaften Warte, von der aus sich die menschlichen Verhältnisse der Welt des Autors besser erkennen lassen. Es ist eine Flucht aus den beengenden alten Normen zu einem anderen und alternativen Zeitstrom, ein Kunstgriff zur historischen Verfremdung und eine zumindest anfängliche Empfänglichkeit für neue Wirklichkeitsnormen, für das Novum der ent-entfremdeten menschlichen Geschichte. Zu ihrem richtigen Verständnis muss der Kritiker meiner Meinung nach sozialgeschichtliches in formales Wissen integrieren, die Diachronie in die Synchronie. Die Geschichte hat nichts mit der „post-industriellen“ Gesellschaft geendet: wie Bloch bemerkt hat, ist der jüngste Tag auch die Genesis, und die Genesis ist jeden Tag. ★

Corrected Approach, 1997-1998; "Where Are We? How Did We Get Here? Is There Any Way Out?: Or, News From the Novum (1997-98)", reprinted in D. Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction, and Political Epistemology*. Oxford: P. Lang, 2010, 169-216

Jumana Emil Abboud

Geboren 1971 in Shefa-Amer ♦ Lebt in Jerusalem

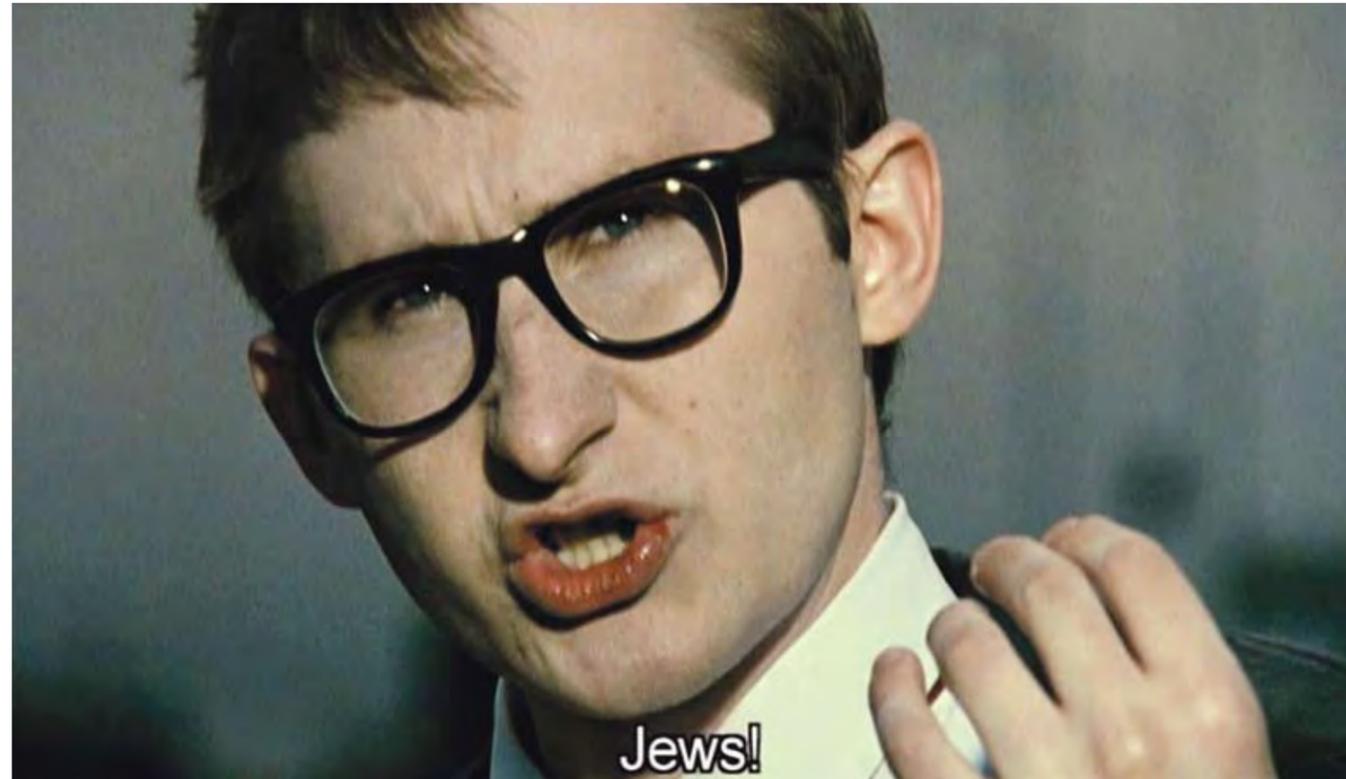
Jumana Emil Abboud reflektiert über eine breite Palette intimer, aber sozial sensibler Phänomene, bspw. die Repräsentation von Frauen im Kontext des Nahen Ostens, das politische Potenzial persönlicher Erfahrungen und die Rolle des Mystischen und Magischen im sozialen Fortschritt. Dazu erforscht er verschiedene kulturelle Überlieferungen – von Kindermärchen, weiblichen religiösen Figuren, spirituellem Erbe, bis zur Folklore und zur mündlichen Überlieferung. Die Installation aus einem Medienmix einschließlich Zeitungen, Collagen und Kontaktabzügen mit dem Titel *Nachtreise* (2010) und eine Videoarbeit, *Oh Wal, schlucke unseren Mond nicht!* [Aufgabe für Ehefrau] (2011), verarbeiten die Ikonografie des Pilgers, Talismane und Devotionalien, aus denen sie eine spezifische hieroglyphische visuelle und performative Sprache entwickeln. *Oh Wal, schlucke unseren Mond nicht!* [Aufgabe für Ehefrau] ist ein Stück, das von Motiven aus der palästinensischen Folklore und aus den palästinensischen Märchen inspiriert ist. Das Stück wird von Kindern gespielt, die überlieferte Formeln aus der oral culture uminterpretieren, indem sie typische Figuren wie die Braut, die Mutter, das Heimatland und die Ghoulah (Ungeheuer)/den Wächter spielen.



Ein Mädchen schreibt die Namen palästinensischer Brunnen, Quellen und Höhlen nieder, in denen Einheimischen zufolge Heilige und Dämonen wohnen; Geister, die sowohl gut als auch böse sind; Geister von Menschen, Göttern und Tieren. Ein Flehleh, En al Araq, Ein al Hadjar, En Wadied-Djai, En Haddju, En al Qasr, En al Lozeh, En ed-Djoz.

Yael Bartana

Geboren 1970 in Afula ♦ Lebt in Amsterdam und Tel Aviv



Das 2007 von Yael Bartana gegründete Jewish Renaissance Movement in Poland (JRMiP) ruft zur Rückkehr von 3.300.000 Juden nach Polen auf. In sehr freien Entlehnungen aus der Ikonografie und den Propagandamethoden der frühen Zionisten und der politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts lädt JRMiP jeden Ausstellungsbesucher und jede Ausstellungsbesucherin ohne Ansehen seines oder ihres ethnischen und religiösen Hintergrundes ein, einer internationalen Solidaritätsbewegung beizutreten, die es sich zum Ziel gemacht hat, Europa und im gleichen Zuge den Nahen Osten zu verändern. Auf den ersten Blick scheinen das JRMiP-Manifest und die Unterlagen darauf hinzuweisen, dass Bartana die Möglichkeit, eine wahrhaft gerechte europäische Gesellschaft zu errichten, als gegeben betrachtet. Trotzdem stellt ihr Projekt die schwierige Frage, warum eine solche Vorstellung von vornherein so schwierig ist. Der Aufruf zu einer Rückkehr von Juden nach Polen bringt die Tiefe und Komplexität des „Einwanderungsthemas“, sowie die Komplizenschaft liberaler Demokratien des erweiterten neuen Europas im heutigen globalen Unrechtssystem auf den Punkt.

Yael Bartana, *Die jüdische Renaissance-Bewegung in Polen, 2003–2011*





Yael Bartana,
Die jüdische
Renaissance-
Bewegung
in Polen,
2003–2011



BEWEGUNG FÜR EINE JÜDISCHE RENAISSANCE IN POLEN:

EIN MANIFEST

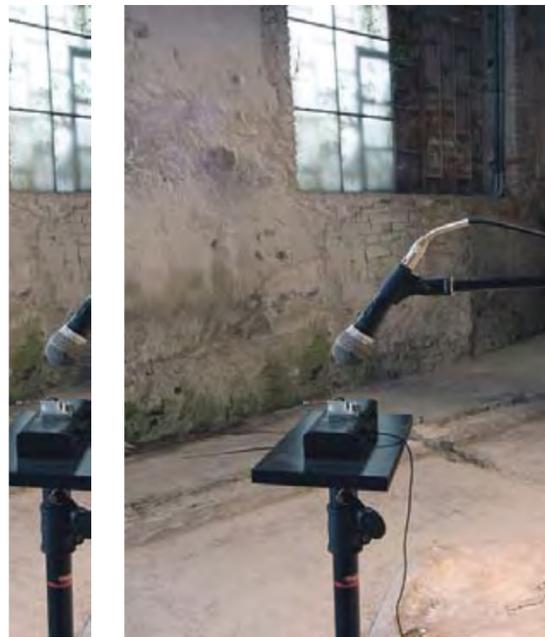
- Wir wollen zurückkehren!
Nicht nach Uganda, Argentinien oder Madagaskar. Nicht einmal nach Palästina. Nein, unser Sehnen gilt Polen, dem Land unserer Väter und Vorväter. Ob wir wach sind oder träumen, stets kreisen unsere Gedanken um Polen.
- Wir wollen auf den Plätzen von Warschau, Łódź und Krakau neue Siedlungen entstehen sehen. Neben den Friedhöfen werden wir Schulen und Kliniken errichten. Wir werden Bäume pflanzen und neue Straßen und Brücken bauen.
- Wir wollen unser gemeinsames Trauma ein- für allemal überwinden. Wir sind überzeugt davon, dass wir vom Schicksal dazu bestimmt sind, hier zu leben, Familien zu gründen, zu sterben und unsere Toten zu begraben.
- Wir erwecken die Phantasmagorie des frühen Zionismus wieder zum Leben. Wir bedienen uns unserer Vergangenheit – der von Migration, Vertreibung und Entwurzelung geprägten Welt unserer Vorstellungen, der Auflösung der uns vertrauten Realität – um daraus eine neue Zukunft erwachsen zu lassen.
- Dies ist unsere Antwort auf die herrschenden Krisenzeiten, in denen sich der Glaube erschöpft hat und die alten Utopien gescheitert sind. Der Optimismus stirbt aus. Das verheißene Paradies ist privatisiert worden. Die Äpfel und Wassermelonen aus dem Kibbutz haben ihre Saftigkeit verloren.
- Neue Siedlerinnen und Siedler sind uns willkommen. Sie verkörpern unseren Wunsch nach einer anderen Geschichte. Wir gehen einer von vielen möglichen Zukünften entgegen und lassen unsere sichere, vertraute, eindimensionale Welt hinter uns.
- Unser Aufruf richtet sich nicht nur an Juden. Wir nehmen alle bei uns auf, die in ihrem Heimatland keinen Platz mehr finden – die Vertriebenen und Verfolgten. In unserer Bewegung wird es keinerlei Diskriminierung geben. Wir werden Euch nicht nach Eurer Lebensgeschichte oder Eurer Aufenthaltsgenehmigung fragen, nicht Euren Flüchtlingsstatus überprüfen. Wir werden stark sein in unserer Schwäche.
- Polnische Brüder und Schwestern! Wir planen keine Invasion. Vielmehr wird unsere Ankunft wie eine Prozession der Geister Eurer ehemaligen Nachbarn erscheinen, die Euch in Euren Träumen verfolgen und die Ihr nie kennen lernen konntet. Lasst uns über all das Böse sprechen, das zwischen uns vorgefallen ist.
- Wir sehnen uns danach, einer Geschichte, die nie so verlaufen ist, wie wir sie uns vorgestellt haben, neue Seiten hinzuzufügen. Wir verlassen uns darauf, dass wir mit Euch gemeinsam und in Frieden unsere Städte verwalten, das Land bearbeiten und unsere Kinder aufziehen können. Nehmt uns mit offenen Armen auf, so wie wir Euch mit offenen Armen willkommen heißen!
- Mit nur einer Religion können wir nicht hören.
Mit nur einer Farbe können wir nicht sehen.
Mit nur einer Kultur können wir nicht fühlen.
Ohne Euch können wir uns nicht einmal erinnern.
- Schließt Euch uns an und Europa wird überwältigt sein!

Bewegung für eine jüdische Renaissance in Polen
Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce

Nemanja Cvijanović

Geboren 1972 in Rijeka ♦ Lebt in Rijeka

Das *Monument zur Erinnerung an die Idee der Internationale* (2010) von Nemanja Cvijanović ist ein Anti-Denkmal, das die Reste kollektiven Gedächtnisses, Ideale und Fantasie in Bezug auf revolutionäre Potenziale thematisiert. Die Arbeit funktioniert als interaktive Installation mit mehreren „Stationen“ innerhalb der Ausstellung. Beim Eingang steht eine kleine mechanische Leier auf einem Sockel. Wenn der Besucher oder die Besucherin die Kurbel der Leier dreht, erklingt die *Internationale*, die Hymne der Sozialistischen Internationale. Durch miteinander verkabelte Mikrofone, Verstärker und Lautsprecher nimmt das Klangvolumen zu, die winzige, fragile Melodie wird stärker und stärker, bis sie zu einer kraftvollen Kraft ausgebaut ist. Da sich die Musik mit Hintergrundgeräuschen im Ausstellungsraum vermischt, überlagern sich diese mit der Melodie. Die *Internationale* verliert ihre ursprüngliche Klarheit, und während die Nicht-Materialität des Denkmals zur Wiederbelebung politischer Fantasie aufruft, verweist sie auch auf den Randstatus des revolutionären Diskurses im Kapitalismus der Gegenwart.



Nemanja Cvijanović,
Das Monument zur Erinnerung an die Idee der Internationale, 2010

Decolonizing Architecture Art Residency / DAAR

DAAR ist ein Kunst- und Architekturkollektiv und ein Residence Programm in Beit Sahour, Bethlehem, Palästina, das 2007 seine Tätigkeit aufnahm.

Alessandro Petti ♦ Sandi Hilal ♦ Eyal Weizman

Mit Nishat Awan ♦ Michael Baers ♦ Amina Bech ♦ Benoît Burquel ♦

Luisa Cerlini ♦ Elisa Ferrato ♦ Alessandra Gola ♦ Suzanne Harris-Brandts

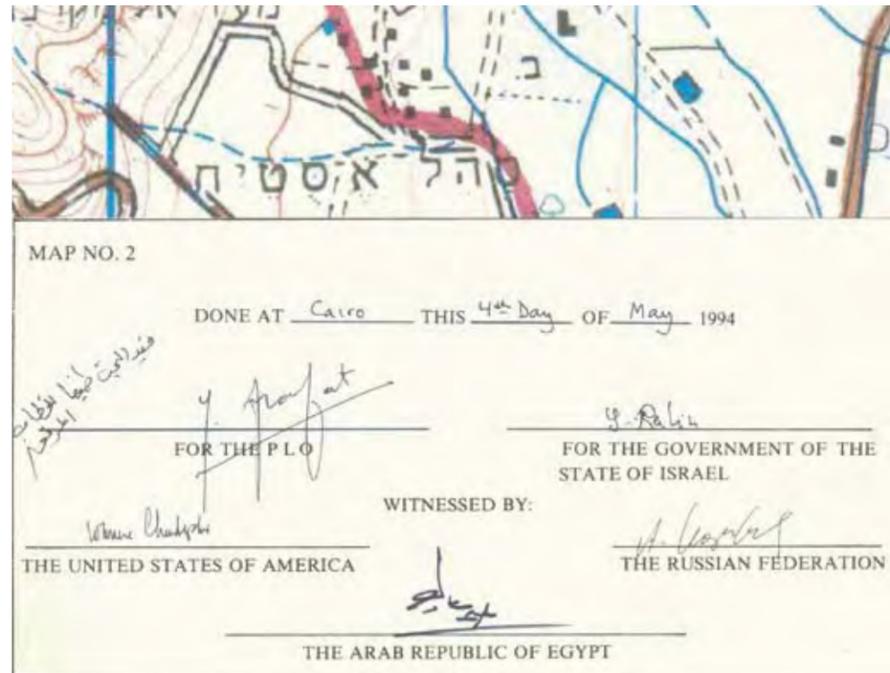
♦ Benjamin Leclair-Paquet ♦ Cressida Kocienski ♦ Lejla Odošić ♦

Carina Ottino ♦ Elizabeth Paden ♦ Amy Zion.

Recherche von Nicola Perugini

Video von Amina Bech

Model production von TryeCo



Die Linie ragt in den häuslichen Bereich
PHOTO: Amina Bech

The Line from the Oslo Map, 1994

DAARs Arbeit ist eine Kombination aus Diskurs, räumlicher Intervention, Unterricht, kollektivem Lernen, öffentlichen Sitzungen und rechtlichen Herausforderungen. DAARs Praxis ist auf eines der schwierigsten Dilemmas der politischen Praxis zentriert: wie man innerhalb einer Umgebung, in der das politische Kraftfeld so dramatisch verzerrt ist, sowohl mit Aussagen als auch mit Kritik agieren kann. Als Strategien werden Subversion, Wiederverwendung, Profanierung und Recycling der existierenden Infrastruktur einer kolonialen Besetzung vorgeschlagen.

1993 eröffneten eine Reihe geheimer Gespräche in Oslo zwischen israelischen und palästinensischen Vertretern den später so genannten „Osloer Prozess“. Wie bekannt, sah dieser Prozess drei Arten von Gebieten im Westjordanland vor: Gebiet A unter palästinensischer Kontrolle, Gebiet B unter israelischer militärischer und palästinensischer ziviler Kontrolle und Gebiet C unter voller israelischer Kontrolle. Als der Prozess zusammenbrach und sich die vorübergehende Organisation der besetzten Gebiete als geographisch, politisch, sozial etc. permanent zersplittertes Areal aus zahlreichen Verboten verfestigte, entdeckte man plötzlich ein viertes Gebiet: die breiten Trennstreifen dazwischen. Im Maßstab 1:20.000 waren sie weniger als ein Millimeter breit, aber im realen Raum mehr als 5 Meter!

Unser Projekt taucht in die Dicke dieser Linie ein und folgt ihnen dann entlang der Begrenzungen der Dörfer und Städte durch Felder, Oliven- und Obstaine, über Straßen, Gärten, Wohnungen und öffentliche Gebäude. Die Linie stellt einen extraterritorialen Raum, möglicherweise all das, was von Palästina übrig bleibt, dar, ein schmalen, aber mächtigen Raum für potenzielle politische Veränderungen. Politische Räume sind in Palästina nicht durch legale Areale oder „Friedensabkommen“ definiert, sondern fungieren über rechtsfreie Räume.

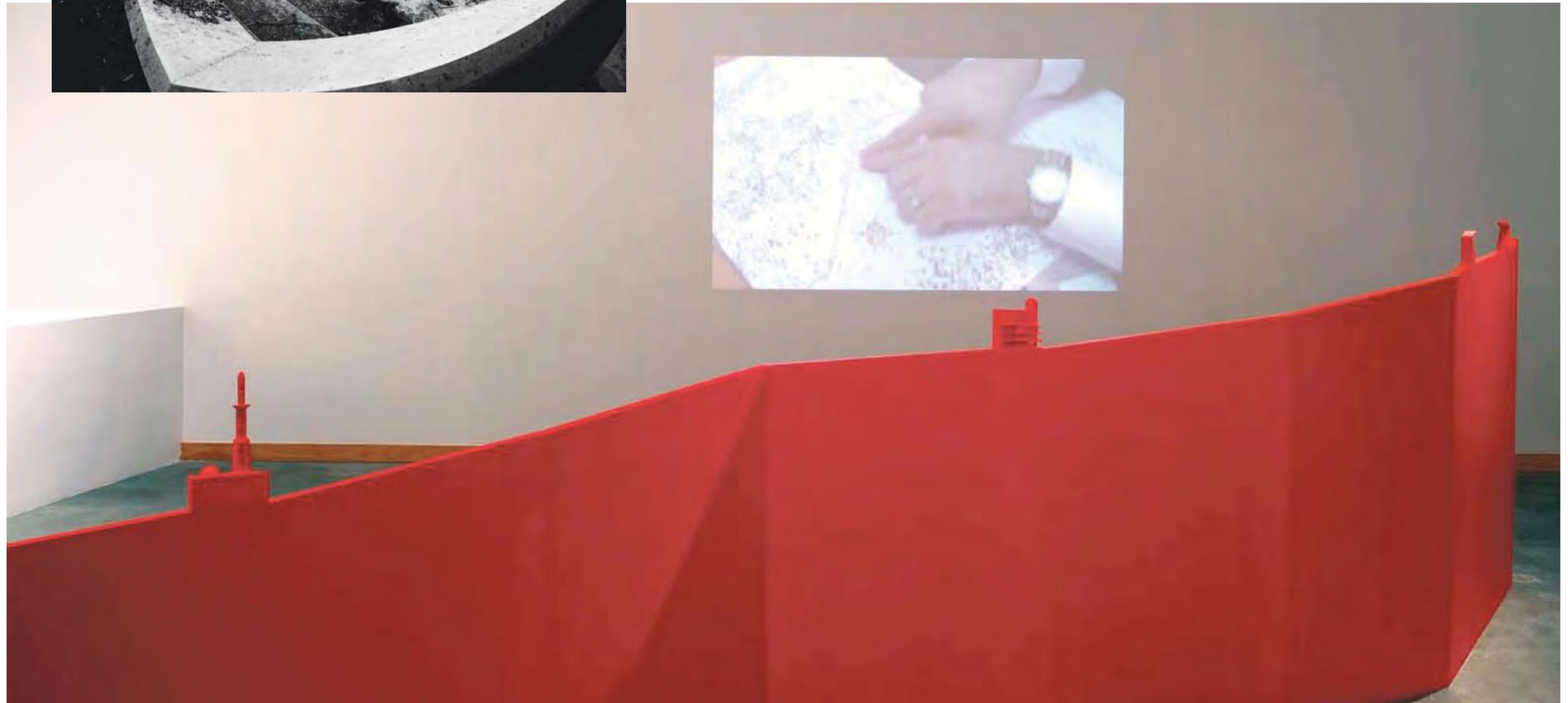
Durch Untersuchung des Aufeinanderprallens geopolitischer Linien und des häuslichen Raumes eines Hauses oder des Innenraums eines Parlamentsgebäudes und Nutzung der Grenze zwischen Architektur, Kartografie und Rechtspraxis suchten wir nach einer Lösung, die auf eine anarchische Vorgangsweise im Sinne einer politischen Autonomie zwecks wohnlicher Inbesitznahme dieser Linie zurückgreift. In dieser extraterritorialen Dimension dieser Säume, kleiner Risse im territorialen System, eröffnet sich die Möglichkeit, das ganze Teilungssystem auseinanderzureißen. ✖ DAAR



Die Linie überquert
das palästinensische
Parlamentsgebäude
PHOTO: Carina Ottino,
Alessandra Gola

Die Linie stellt einen extraterritorialen Raum, möglicherweise all das, was von Palästina übrig bleibt, dar, ein schmalen, aber mächtigen Raum für potenzielle politische Veränderungen.

Die Fallstudie zur
Lawless Line
PHOTO: Scott Groller,
COURTESY OF REDCAT
GALLERY, LA



Marcelo Expósito & Verónica Iglesia

Geboren 1966 in Puertollano ♦ Lebt in Barcelona und Buenos Aires

Geboren 1972 in Buenos Aires ♦ Lebt in Buenos Aires

Country Europa (2010-2011) von Verónica Iglesia und Marcelo Expósito ist ein Werk, das ursprünglich für *Manifesta 8* in Murcia 2010 als langfristige Zusammenarbeit konzipiert war und die Form eines Buches annehmen sollte. Die Arbeit setzt sich mit der Art und Weise auseinander, wie Begriffe wie Sicherheit, Kontrolle und Abgrenzung unter Heranziehung neuer Formen räumlicher Trennung, von Grenzen und Arbeitsmarktbestimmungen umgesetzt werden. Veranstaltet wurden Fotoworkshops mit Männern und Frauen, die im Gefängnis Murcia eine Strafe verbüßen. Nach Aussage der Künstler „besteht die Projektidee darin, viele Antithesen auszulösen (Viktimisierungsbilder oder Bilder, die einem moralischen Verständnis „des Gefangenen“ entsprechen, zu konterkarieren, aber auch Bilder davon, wie die Insassen ihre eigene Situation des Eingesperrtseins erleben, durch das die reale, physische Eingeschlossenheit auf die symbolische Eben verschoben wird) und auch neue Vorschläge zu erarbeiten (wie man Begehren und Fantasie unter Bedingungen eingeschränkter Freiheit anregen kann).“

P rivate neighbourhoods, borders, prisons. Three elements that common sense tells us are heterogeneous figures, without any apparent connection between them. But what material and symbolic forms are adopted by the different spaces of confinement and self-confinement? How do they function interrelatedly – like an image in which one is the negative of the other –, and thus reverse the relationship between interior/exterior, inside/outside, security/dangerousness, us/them? In what many different ways will

the security prophylaxis fail in terms of preventing the constant interpenetration of the extremes of each of these pairs, through the inevitable porosity of borders? What do the current forms of these types of spatial segregation tell us about the transformation and overlaps between the logic of discipline and the logic of control? How do these physical constructs of internment and spatial segregation relate to the production of racial, sexual and class stereotypes, and to the symbolic representation of potentially dangerous population groups?



C ountry Europa is a project that approaches the issue of security logics today, and their implementation in new forms of spatial division and border systems, of labour and transit of people regulations. It deals with the contrast between the forms of transnationalisation or globalisation that contemporary art and culture supposedly permit or encourage, and the reality of control and discipline that is exercised on the international circulation of populations. Between the dream of free-flowing circulation of individuals and creativity, and the everyday microfascism of the border regime and migration laws.

We have carried out an artistic intervention – in the form of a photography workshop – in an archetypal, segregated, protected space: a jail. The furthest place imaginable from the free and publicly accessible nature of the idealised image with which the globalised system of contemporary art chooses to identify itself with.

Nevertheless, we have refused to allow these images from prison to become a purely aestheticised spectacle of otherness. We have contextualised the images we produced in cooperation with the prison inmates – experiments in self-representation following the work of fantasy – within an assemblage of various contemporary typologies of spatial segregation (from prisons to Argentinian ‘countries’ or gated communities), border division, control of the movement of people (with special attention to european preventive logics of regulation and imprisonment of migration). Our intention has been to make visible the paradoxical experience of our own travels between Latin America and Europe, putting ourselves into the spot. Image and knowledge are produced here under the following contradiction: while collaborative art practice has the potential to create a space for autonomy, our (precarious) work is also overdetermined by the institutional frameworks to which we are inevitably subordinated. We

believe this contradiction has to be politically dealt with from within. In the context of Europe, where everyday life is being transformed under the sign of fascistization, micropolitical experimental processes of collective re-subjectivation are becoming more and more urgent.

I t should be possible to produce images that express a ‘creative’ work space: images that speak of how the current naturalisation of subordinate labour is carried out in places where the subject appears to be free to act according to flexible rules, with broad margins for personal initiative. The representation of a ‘creative’ work environment would thus show how the subject is provided with the technical tools that he or she requires to express his or her innovative, relational, communicative skills to the maximum degree. A typical representation of a ‘creative’ work space should also show how certain new types of post-Fordist labour are literally embedded into the body of the old mode of Fordist social production: former factories, former military barracks, former hospitals, former jails, are transformed into new buildings, the new factories of culture, modified with additional technically advanced elements, sometimes profiting from the original façades or structures of these old institutions of modernity. But the continuing presence of the physical epidermis of these old institutions erases or avoids the deep history and memory of the power associated with these structures; and it also entails wiping the memory of the resistances, conflict, antagonism and tensions that were always inscribed in disciplinary institutions of modernity.



In February 2010, we coordinated a photographic workshop with inmates of the Murcia Penitentiary Centre, a project that was originally a commission from a contemporary art biennial. It was one of the few times we had worked in a situation that offered such a complex overlapping of our social activism practices and 'creative' work subordinated to the art institution.

In contemporary art, in newspaper reportage and in documentary making – whether socially committed or not –, it is usually taken for granted that the production of visual 'representations' is a practice consisting of the alienation of the image in regards to the subjects that are affected by said representations. But our work should ensure that critical trends against the existing modes of political representation, the desire for change that will bring about new societies which is now expressing itself all over the world, are reflected in new critiques of representation and in image production practices in which the division of labour and the existence of mediations, although they may be inevitable, do not automatically entail a predefined hierarchisation or a symbolic and material expropriation of subaltern subjects.

Our photographic workshop was conceived as a 'co-production'. A collaborative production, in which the negotiations around the material conditions of the workshop (distribution of income, image rights, participant selection process, ownership of the technological tools acquired... as well as food, workshop timetable, etc.) were as crucial as the construction of a situation of relative autonomy – generating a shared affect within a regime of conviviality –,



and also as the process of thinking a coherent politics of image distribution based on justice and respect. Twelve people, men and women of different origins (Latin American, Spanish and Eastern European), worked intensely to embody desire in images. Dreams and fantasy became the driving force for other materialisable worlds, because an image is a construction, not just an immaterial representation of a preexisting reality but also a possible model that can unfold.

Some of the comments we have received have expressed annoyance: 'they don't look like images from a jail, you don't show or denounce the day to day situation of the prisoners'. For

a few days, we swapped between the roles of teachers and learners, photographers and lighting technicians, bullfighters, stage directors, actors and actresses, birds, flamenco singers, gangsters from the Bronx, sex-symbols, horsewomen, winners and losers of gambles for fortune and love. We looked and allowed ourselves to be looked at with affection, with love, with conflict and with desire. Singular dreams were co-produced, the image of oneself and a dreamed world was always constructed through the participation of the others. But fantasy is not a pristine world: it is also a territory where stereotypes can become a battlefield, because they are not just the unchanging codification of stable social identities. Recombining signs, symbols, spaces and times was our way of constructing a real world that was ephemeral but counteracted, from within, the logic of segregation and of the prophylaxis that organises the planet. We did it in a place where it would appear that urgency does not allow the freedom to experiment imaginatively with subjectivity.

We have agreed to disseminate this material in the form of an 'artwork' and a book, not merely in order to transmit a message of good intentions, but to explicitly express a political critique and present the programmatic outline of a practice. And also to promote the spread of a pervasive desire for change, for the collective construction of other worlds. ✖

Marcelo Expósito & Verónica Iglesia, *Country Europa*, 2010–2011



Country Europa was originally produced for **Manifesta 8** (Murcia, Spain), as a part of the curatorial initiative of **Chamber of Public Secrets**, in collaboration with the non-governmental organization **Paréntesis** and a group of inmates at **Murcia Penitentiary Centre**.

It also forms part of the collective research project *creating worlds*, an initiative of the **European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp)**.

It has been updated for the exhibition **Second World**, in the framework of **Steirischer Herbst Festival** in Graz, curated by **What, How & for Whom / WHW**, for which a specific photo-text installation and a new version of the **Country Europa** book has been produced.

Die hegemoniale Logik der Sicherheit braucht die Eingrenzung des Terrains, denn sie verliert ohne die Bedrohung, vor der sie schützen soll, ihre Legitimation. Das Terrain umfasst einen Raum, auf dem nie allen in gleicher Weise erlaubt ist, sich aufzuhalten, und damit eine Gemeinschaft, die sich über Zugehörigkeit definiert. Dieses niemals homogene Kollektiv konstituiert sich über Ungleichheiten: sowohl unter denjenigen, die dazu gehören als auch im Verhältnis zu jenen, die – oftmals nur temporär – dazu kommen. Ungleichheiten entstehen durch die Aufteilung der Arbeit sowie durch die Hierarchisierungen und Kategorisierungen in vielfachen Abstufungsverhältnissen entstehen, ist das der Grenze. Grenzen sind immer durchlässig und porös – sowohl die Grenzen Europas als auch jene eines Gefängnisses oder einer Gated Community. Unter anderem, weil die Grenze stets durch die Unmöglichkeit ihrer Schließung charakterisiert ist, gibt es keine vollkommene Sicherheit. Durch Regulierung und Kontrolle der durchlässigen Grenze wird zur Sicherheit der zu schützenden Gemeinschaft permanent Unsicherheit produziert: Prekarisierung wird zu einem Regierungsinstrument, mit dem auf unterschiedliche Weise Bevölkerungen reguliert werden.

Die Unmöglichkeit der Sicherheit und die Durchlässigkeit der Grenzen erwachsen in der abendländischen kapitalistischen Moderne aus der niemals vollständigen Kontrollierbarkeit der Zirkulation von Menschen und Waren. Im politischen Fokus steht deshalb die Regulation und Kontrolle des Grenzübertritts zur Legitimation von Sicherheitsmechanismen gegenüber jenen Zirkulierenden, die als bedrohlich anders konstruiert werden. Doch statt der strikten Abwehr der Gefährlichen stehen präventive Strategien im Vordergrund dieser regulativen Weise des Regierens: die Antizipation flexibler, kontingenter Taktiken des Grenzübertritts. Die Flexibilität und Kontingenz der Kontrolle der Grenze ist unter anderem eine gewaltvolle Reaktion auf die Flexibilität der Migration, die sich mit den Praxen des Reisens verschränken kann.

Diesen Themenkomplex entfaltet und aktualisiert das Projekt *Country Europa* von Verónica Iglesia und Marcelo Expósito. Und mehr noch: Die beiden WissensproduzentInnen schreiben ihr künstlerisches Projekt konstitutiv in die Krisen- wie Transformationsprozesse gegenwärtiger kapitalistischer Verhältnisse, Sicherheits- und Prekarisierungslogiken ein und liefern in ihrer kritischen Kunstpraxis eine Fluchtlinie, in der das darin präsentierte, kombinierte und produzierte Grenz-Wissen aktuellen Entgrenzungsstrategien von Kunstinstitutionen gegenübergestellt wird.

Aus dem Projekt ist ein Buch entstanden, das als visueller sowie auf Text basierender Werkzeugkasten unter (<http://countryeuropa.net>), zugänglich ist. Es ist eine Assemblage unterschiedlicher gegenwärtiger Sicherheitslogiken und Grenzregime und der daraus entstehenden Prekarisierungen von Arbeit und Leben. Iglesia und Expósito schreiben ihre eigenen Erfahrungen von Grenzübertritten in diese Assemblage ein, sodass ein komplexes strukturelles (Un-)Sicherheitsgefüge deutlich wird, das sich ununterbrochen durch Bewegungen refiguriert, Bewegungen von Menschen, in denen sich das Gefüge auf subjektivierende Weise manifestiert und zugleich herausgefordert wird. ✖

Isabell Lorey

Ein Auszug aus "Das Regieren durchlässiger Grenzen. *Country Europa* – ein Projekt von Marcelo Expósito und Verónica Iglesia", Originalausgabe: *transversal. art/knowledge: overlaps and neighboring zones*, 03.2011, <http://eipcp.net/transversal/0311/lorey/de>

Ruben Grigoryan

Geboren 1954, Jerewan ♦ Lebt in Jerewan

Die *Terra Nova*-Malereien (2003-2005) des Ruben Grigoryan werfen die Frage nach dem Status des anderen auf, indem sie die vorherrschenden Machtverhältnisse und Repräsentationsformen umkehren. Deswegen können sie als Herausforderung und Kritik am anthropozentrischen Konzept gesehen werden. Obwohl die besondere Atmosphäre nicht direkt von aktuellen literarischen und Filmreferenzen inspiriert ist, denkt man dabei an Schlüsselwerke der Science-Fiction wie *Der Planet der Affen*, in dem Menschen mit Affen um die Vorherrschaft streiten. Welche Art Konflikt liegt hinter dieser Umkehr? Wohin sind die Menschen auf dem Weg? Solche und ähnliche Fragen stellt diese Bilderreihe implizit.

Ruben Grigoryan,
Kindergarten, 2004

Sei nicht traurig, 2003



Ruben Grigoryan, *Ferien*, 2004

Ich bilde das ab, was mir gefällt, was zu einer bestimmten Zeit zu mir passt. Die Bilder tauchen langsam in mir auf und verwandeln sich am Ende in hellsichtige strukturierte Kompositionen. Ich beginne mit geometrischen Figuren, um eine Geometrie und Kontraste herzustellen. Die Auswahl der Bilder folgt keinem rigiden System. Das einzige, was ich als System bezeichnen würde, ist meine Intuition, meine Laune. Ich möchte in meinen Bildern immer eine Atmosphäre schaffen, in der ich anwesend bin. Die von mir erzeugte Umgebung ist immer sehr subjektiv. Ich versuche sogar, aus dieser Umgebung die Luft abzupumpen, sodass alles, was abgebildet ist, gleichsam in einem Vakuum schwebt. Die einzige Vorbedingung ist, dass all diese Elemente zu meiner Geisteshaltung in diesem bestimmten Augenblick oder irgendwann zuvor passen. Ich kann meine Kunst mit einem schnellen Umdrehen des Kopfs vergleichen, währenddessen die Augen mehr erkennen als man für gewöhnlich glaubt. So wie wenn man mit einem Augenblinzeln all das aufnimmt, was zwischen dem Beginn und dem Ende dieser schnellen Bewegung abläuft.

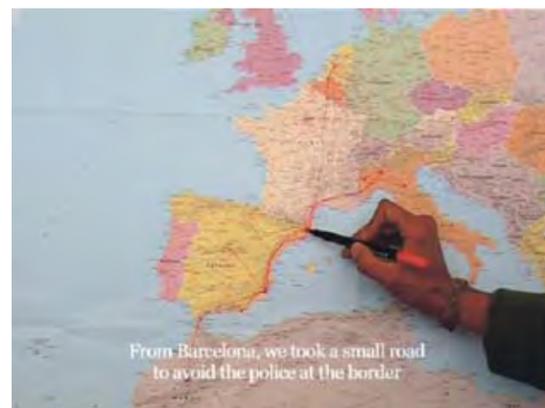
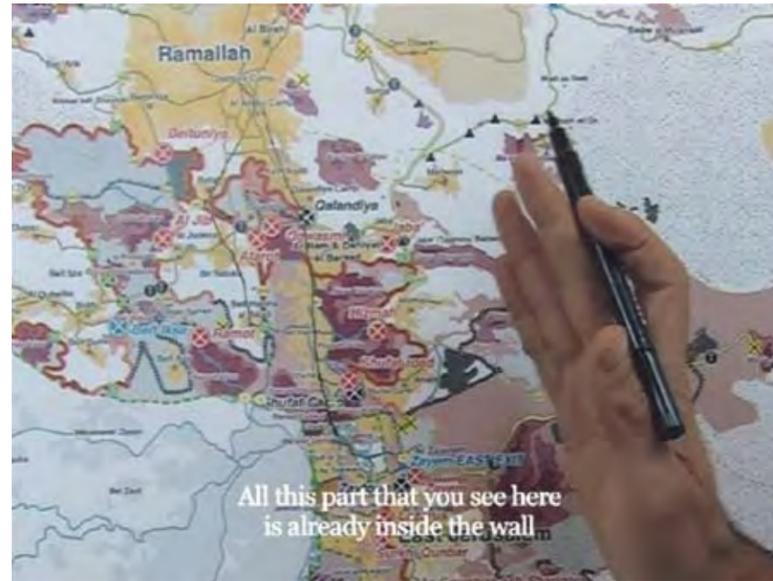
— Ruben Grigoryan



Bouchra Khalili

Geboren 1975 in Casablanca ♦ Lebt in Paris

Vom Debord'schen Begriff der Psychogeografie inspiriert, ist *Kartierungsreise* (2008–2011) von Bouchra Khalili ein langfristiges Projekt, das unter Verwendung eines Interview-Formats verschiedene ineinandergreifende und parallele Erzählungen skizziert und eine alternative Kartografie der Weltkarte zeichnet. Die Arbeit basiert auf Reiseberichten illegaler Einwanderer, die auf der Suche nach einem besseren Leben von verschiedenen Teilen der Welt in die „Festung Europa“ vordringen wollten. Während sie sich an ihre Reisen erinnern, zeichnen die Einwanderer die Wanderwege, die sie genommen haben, auf Karten genau nach, und durch persönliche Geschichten kommt es in den Routen zu Umwegen und plötzlichen Richtungsänderungen. Die Reiserouten reflektieren eine Anzahl wichtiger Themen im Zusammenhang mit dem Status von Einwanderern im heutigen Europa, sowie die persönliche Motivation, die hinter der Entscheidung steht, Gefahren und Ungerechtigkeit, wie sie mit solch gefährlichen Reisen verbunden sind, auf sich zu nehmen. Die Arbeit ist ein Kommentar zu illegaler Einwanderung ohne weiterer Viktimisierung der ProtagonistInnen, die nicht nur die Herausforderungen ihrer Reisen auf sich genommen haben, sondern auch eine bittere, treffende politische Analyse ihres Status und der Umstände, die sie in ihre Lage gebracht haben, liefern. Die ProtagonistInnen sieht man nicht; die Kamera hat nur ihre Stimmen und ihre die Reiseroute nachzeichnenden Hände in Großaufnahme aufgenommen. Die Details der realen Karten werden so „alternative“ Hauptdarsteller dieser Reisen.



Bouchra Khalili, aus der Serie *Kartierungsreise*, 2008–2011
COURTESY DEM KÜNSTLER & DER GALERIE POLARIS, PARIS

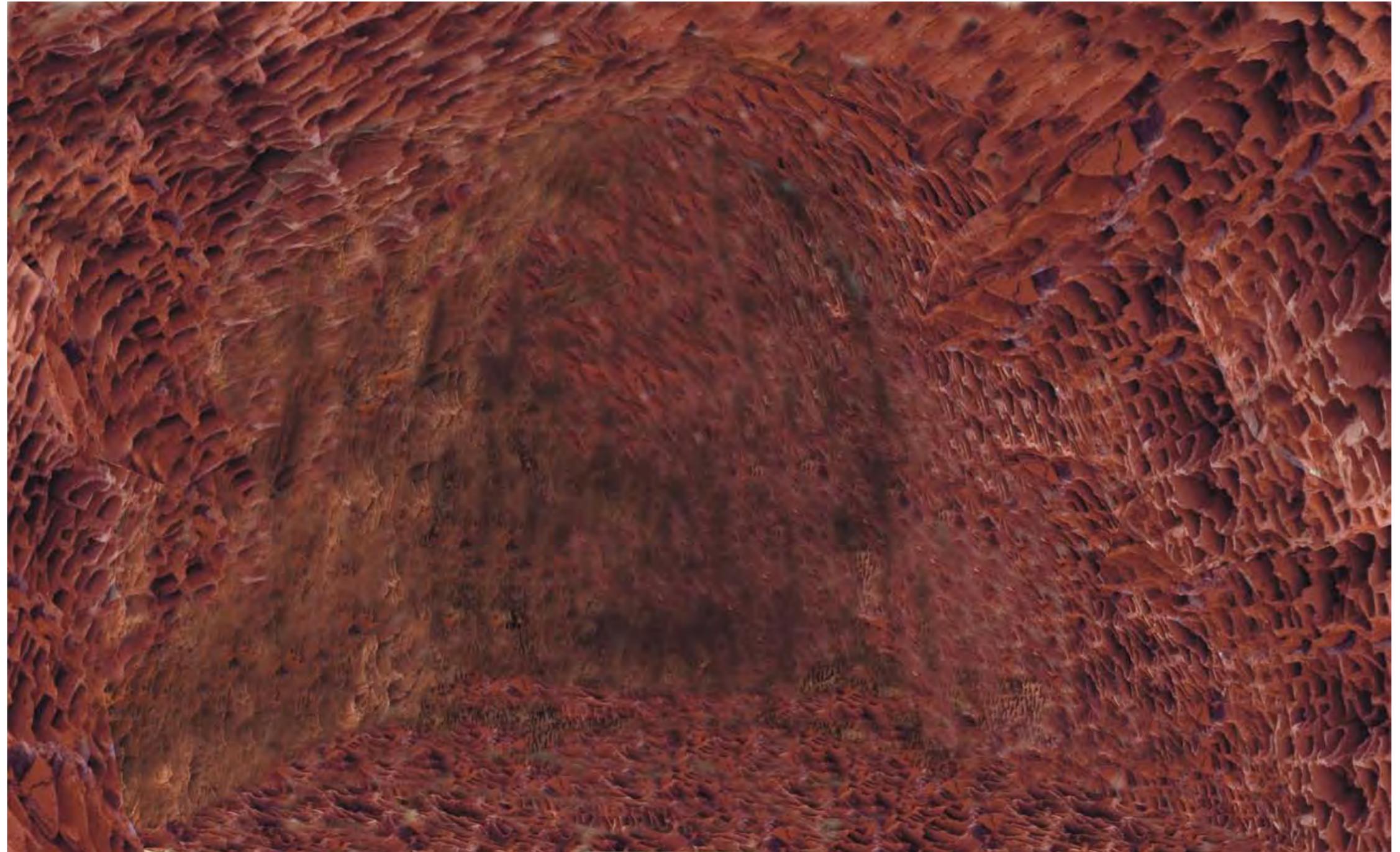


Bouchra Khalili, aus der Serie *Kartierungsreise*, 2008–2011, [Ausstellungsansicht]
COURTESY DEM KÜNSTLER & DER GALERIE POLARIS, PARIS

Daniel Knorr

Geboren 1968 in Bukarest ♦ Lebt in Berlin

Daniel Knorr's *Archeotecture* (2011) ist eine Projektion in die Vergangenheit und in die Zukunft gleichzeitig. Die Konstruktion, die sowohl eine Plastik als auch ein bewohnbarer Raum ist, könnte eine Höhle oder eine ausgegrabene Ruine sein, ist aber auf alle Fälle so amüsant wie unbehaglich. Das sich daraus ergebende Bild ist eine Art Höhle, Loch oder Ruine, die wie von innen zerstört wirkt. Da jede Sehnsucht nach einem „Goldenen Zeitalter“ und Lustgewinn aus Zukunftsdeutungen vermieden wird, ist *Archeotecture* keine affirmative Repräsentation der Realität, sondern etwas, das uns eher in unserer Selbstgefälligkeit und Resignation erschüttert, indem es der Erfahrung einer Gegenwart als Verhandlung verschiedener Interpretationen mit unvorhersehbarem Ausgang und somit offen eine Form gibt.



Maha Maamoun

Geboren 1972 in Kalifornien ♦ Lebt in Kairo

Historisch ist mit dem Begriff „Night Visitor“ (also nächtlicher Besucher) ein verdeckter Ermittler der Polizei gemeint, der in Häuser eindringt und politische Aktivisten im Dunkel der Nacht verhaftete. In dieser Nacht sind die Rollen vertauscht, zumindest ein paar Stunden lang, und die Gejagten werden zu Jägern. Unter Verwendung von Dokumenten aus der jüngsten ägyptischen Revolution, aufgenommen von KämpferInnen, die die Büros des Staatssicherheitsdienstes stürzten und später im Internet posteten, handeln Maha Maamouns Fotoserien samt Videoarbeit *Nächtlicher Besucher* von verschiedenen Gefühlsschichten, die mit dieser Zeit des Bruchs und der Verwischung der Demarkationslinien einhergehen.



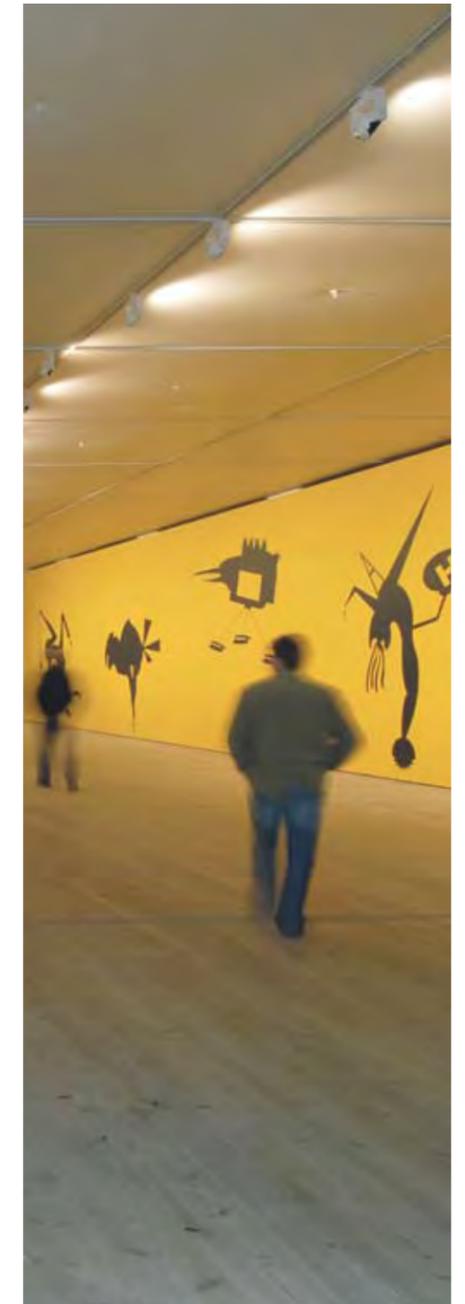
Maha Maamoun, aus der Serie *Nächtlicher Besucher*, 2011



Mona Marzouk

Geboren 1972 in Alexandria ♦ Lebt in Alexandria

Die biomorphen, hybriden Formen in *Mona Marzouks The Bride Die Braut von ihrer bösen Energie entblößt* (2008-2011) verbinden organische Formelemente, Wesen aus der Mythologie, Architektur und Technologie zu einem Mix, der, mit verschiedenen kulturellen Referenzen versehen, den Begriff der Naturgeschichte und Menschheitsgeschichte als separate Einheiten, sowie unsere Einstellung zum Fremden und Unbekannten herausfordert. Im Trickfilm, der Teil der Installation ist, verwandelt sich das Traumhafte ins Dystopische, wenn ein fremdes hybrides Wesen, halb Wal und halb Rieseninsekt, das aussieht, als ob es eben an einen Strand geschwemmt worden wäre, offensichtlich unter Schmerzen schwallartig eine ölige Flüssigkeit aus seinen Tentakeln entlässt. Die Bedrohungen einer ausbeuterischen Gegenwart scheinen die Zukunft in einen düsteren Ort zu verwandeln.



Mona Marzouk, *Die Braut von ihrer bösen Energie entblößt*, 2008-2011
Ausstellungssansicht BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead

Tom Nicholson

Geboren 1973 in Melbourne ♦ Lebt in Melbourne

Monument für die Überflutung des Royal Parks, (2008-2011) von Tom Nicholson ist ein langfristiges Projekt über das traumatische Erbe des australischen Kolonialismus. Nicholson's Projekt stellt den gegenwärtigen Status in Frage, indem es eine Reihe konzeptueller Praktiken einführt, mit denen die Potentiale reflektiert werden, die im ganz frühen Austausch zwischen Aborigines und Weißen lagen und der Geschichte eine andere Richtung geben hätten können. Das Projekt geht zurück auf die Ära historischer Erforschungen des Inneren Australiens. R. Burke und W.J. Wills leiteten 1860 und 1861 eine Expedition mit der Absicht, Australien von Melbourne in nördlicher Richtung zu durchqueren. *Monument für die Überflutung des Royal Parks*, dekonstruiert das beherrschende Narrativ dieser Expedition, während es sich symbolisch auf den *Nardoo*, eine australische Pflanze, die Burke und Wills während ihrer letzten Tage in

Royal Park aßen, konzentriert. Die Yantruwanta zeigten ihnen, wie sie aus *Nardoo* Kuchen backen konnten, aber sie passten nicht richtig auf, wie die Samen zuzubereiten sind, hauptsächlich, weil Burke die Aborigines-Kultur verachtete und nichts damit zu tun haben wollte. Der Verzehr großer Mengen falsch zubereiteter *Nardoo*-Samen löste eine Apoptose aus und beide verhungerten. Mit der *Nardoo*-Pflanze als Metapher sowohl für Nahrung als auch für Verhungern überdenkt Nicholson Australiens koloniale Vergangenheit neu. Die Idee eines Denkmals und der Akt ehrenden Gedenkens ist in ein Bild von *Nardoo*-Fruchtkörpern eingebettet, die durch den Royal Park so verstreut sind, dass sie die Illusion vermitteln, dieser werde von einer roten Flut überrollt.



Tom Nicholson, Filmstills aus *Monument für die Überflutung des Royal Parks*, 2008–2011



Chan-Kyong Park

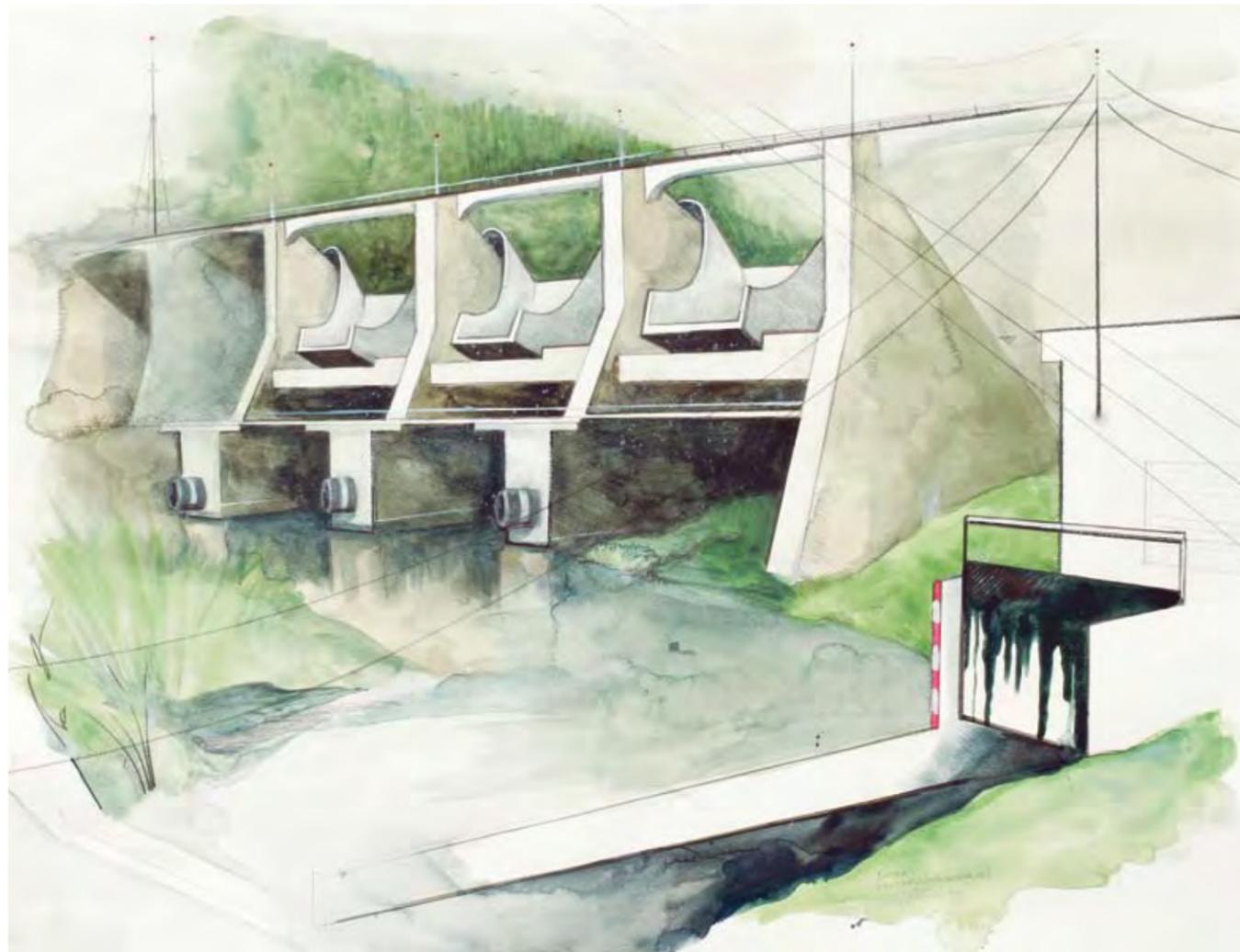
Geboren 1965, Seoul ♦ Lebt in Seoul

Zwei Arbeiten von Chan-Kyong in der Ausstellung sprechen das schädliche Erbe des Kalten Krieges und die traumatische Teilung Koreas an. Die Abfolge von Dias innerhalb von *Die Bühnen* (2002) umfasst Fotos von Filmsets, mit denen die Straßen von Seoul im Koreanischen Filmstudio in Nordkorea nachgebildet werden, wo Südkorea darstellende Propagandafilme hergestellt werden, weiters von Sets der Armee für Übungen im Straßenkampf in Südkorea für Trainingszwecke während des verpflichtenden Wehrdienstes und von Sets, die die gemeinsame Sicherheitszone zwischen den zwei Koreas darstellen, die für einen in Südkorea gedrehten Dokumentarfilm gebaut wurden. Während Seoul, wie in den nordkoreanischen Studien „nachgebaut“, viel älter aussieht, als es tatsächlich ist und eher der Stadt im Norden als im Süden ähnelt, sind sowohl die militärischen als auch die Filmlocations, die im Süden errichtet wurden, „realistisch“. Trotzdem sind alle drei den „Feind“ und das „andere“ darstellenden Orte eindeutig ideologische Mittel, die auf die Rolle des fiktionalisierten Narrativs in der Propaganda hinweisen, das durch Unterhaltung, Erziehung und Militär erzeugt wird.

Mit Verweisen auf zwei Kult-Science-Fiction-Filme – John Surges *Verschollen im Weltraum* (1969) und Robert Altmans *Countdown: Start zum Mond* (1968) – geht *Passage der Macht* (2004) auf den Wettlauf um die Vorherrschaft im Weltraum während des amerikanisch-russischen

Kalten Krieges und auf das berühmte Appollo-Sojus-Test-Projekt (ASTP) 1975 zurück, auf den ersten gemeinsamen sowjetisch-amerikanischen Raumflug. Dieser symbolische Höhepunkt in der Détente zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, die de facto als Aushängeschild militärischer Stärke und technologischen Fortschritts beider Supermächte diente, steht im Zusammenhang mit den gespannten Beziehungen zwischen den zwei Koreas und dem Gespenst des Kalten Krieges, das die koreanische Halbinsel heimsucht, obwohl so viel Zeit vergangen ist. Das wird auch durch das Netzwerk unterirdischer Spionagetunnels sichtbar, die Nordkorea grub, um den Süden zu infiltrieren.

Chan-Kyong Park
Passage der Macht, 2004
COURTESY DEM KÜNSTLER UND P K M GALERIE, SEOUL



Lala Raščić

Geboren 1977 in Sarajevo ♦ Lebt in Zagreb, Sarajevo und New Orleans

Ein narrativer Strang zieht sich durch die Videoreihe und die klangbasierten Arbeiten, die Lala Raščić oft mit Performanceelementen, Zeichnungen und Malereien kombiniert. Die Narration wird mittels vokaler Performance vermittelt, die die Tradition klassischer Hörspiele, Stegreifkomödien und des Geschichtenerzählens aus der volkskundlichen Überlieferung verarbeitet. Die Haupthandlung von *Der verdammte Damm* (2010-2011) spielt in der Nachübergangszeit 2027 in der kleinen bosnischen Stadt Lukavac. Sie folgt den Abenteuern der beiden Hauptdarsteller, des jungen Ingenieurs Tarik und seiner geliebten Merima, die auf der Suche nach einem besseren Leben einer Reihe von Flutkatastrophen zu entkommen versuchen. Den Anstoß zu dem Projekt gab die tatsächliche Radiosendung *Katastrophe* (2000), die mit dem Mittel einer echten Nachrichtensendung mit erfundenem Inhalt ihre Hörer über den Bruch des Staudamms Lukavac „informierte“. Das Hörspiel hatte eine ähnliche Wirkung wie seinerzeit das berühmte Hörspiel *Der Krieg der Welten* von H.G. Wells. In einer dystopischen Zukunft angesiedelt, kommentiert das Projekt unter Betonung des für unsere gegenwärtigen Umstände und Tätigkeiten schlechtesten möglichen Ergebnisses eine Reihe von sozialen Themen der Gegenwart, beispielsweise den Beitritt Bosnien-Herzegowinas zur EU, drohende Umweltkatastrophen, den problematischen Umgang mit öffentlichen Ressourcen und den Verlust öffentlichen Raums durch öffentlich-private Partnerschaften, von denen die gesamte Region beherrscht wird.

Lala Raščić,
Der verdammte Damm
– Illustrationen, 2010–2011

Tariks Bemühen um Merimas Zuwendung wurde gerade von einer Katastrophe unterbrochen. Folgen Sie unseren Helden an die Schauplätze dieser epischen Romanze in den verschiedenen Ländern.

1. Im Jahr 1964, bevor der Modrac-Staudamm offiziell in Betrieb genommen wurde, führte warmes Wetter zu einer raschen Schneeschmelze. Der Fluss Spreča brachte große Wassermassen in das Tal, das später der Modrac-Stausee werden sollte. Das Wasser schoss durch die drei Gatter und die drei Entlastungserinne. Das unerfahrene Management des neuen Staudamms verfiel in Panik und rief den Konstrukteur des Staudamms zu sich, den berühmten Ingenieur Maksimović. Er kam mit seiner Familie in Modrac an, errichtete ein Zelt unter einem der Bögen, begann mit seinem Kind Ball zu spielen und erklärte stolz: „Dieser Damm ist unzerstörbar“.

2. Das Land wird von Hochspannungsleitungen des Korridors 5C und Autobahnen durchquert, auf denen Personen, Güter und Energie transportiert werden, ohne auf die Not der Menschen Rücksicht zu nehmen, die in entlegenen Städten und Dörfern wohnen. Die einzige Sorge der Verwaltung ist die Ausbeutung der Wasserkraftressourcen des Landes. Kleine lokale Straßen brechen auf und werden durch Erosion zerstört. Viele Wohngebiete wurden aufgegeben. Die Infrastruktur ist zusammengebrochen und Arbeitsplätze sind verschwunden, einschließlich der Überwachung des Staudamms. Einst errichtet, um inzwischen überflüssig gewordene Industrien mit Wasser zu versorgen, wurde er jahrelang vernachlässigt, wobei die Absicht bestand, ihn in ein Wasserkraftwerk umzubauen.

3. Merima verliert in Sarajevo ihre Arbeit. Ihr Schicksal beklagend, ruft sie ihre Großmutter in Lukavac an und weint. Ihre Großmutter rät ihr, nach Hause zurückzukehren und beschreibt ihr die Schönheit der Natur, da alle Industrie, an die sich Merima seit ihrer Kindheit dort erinnert, abgesiedelt wurde. Die Großmutter erzählt Merima, dass der Silberreiherr zurückgekommen sei und vergleicht ihre Heimkehr mit jener des Vogels.

4. Während Merima nach Lukavac fährt, wird die Landschaft, die sie durch das Fenster sieht, beschrieben: die Bauten von Sarajevo, die Einkaufszentren und großen Firmenniederlassungen, die Lichter der Stadt, die sie hinter sich lässt, die Antennen und Hochspannungsleitungen, die verlassene Landschaft.

Merima erinnert sich an ihren Vater, einen Professor für Literatur an der Universität Tuzla, und den Tag im Jahr 2000, als er beschloss, seine Familie von Lukavac wegzubringen, nachdem in einem Hörspiel imbRadio ein fiktiver Dammbuch beschrieben wurde. Wieder klagt sie über ihr Schicksal, über das Kleinstadtleben, das sie erwartet, und über die Isolation der Einwohner.

5. Der LKW lässt Merima am Ende der Welt, an einer ausgeschwemmten Straße, aussteigen. Die Landschaft ist ihr vertraut und sie geht los, wird aber vom Nachbarn ihrer Großmutter mitgenommen. Merima kommt in Lukavac an. Ihre Großmutter freut sich so, dass ihr die Tränen kommen. Die beiden Frauen reden miteinander und gehen in die Stadt. Merima ist überrascht, wie sich die Dinge zum Schlechteren gewendet haben. Ihre Großmutter versichert ihr, dass sie leicht eine Arbeit finden wird. Während ihres Spaziergangs sieht Tarik Merima in den

Straßen von Lukavac und erinnert sich an sie: Sie war seine erste Liebe, als sie sich 2000 als Kinder trafen.

6. Tarik erinnert sich an die Ereignisse jenes Tages, als die Hörspielparodie über den Dammbau im Radio gesendet wurde. Er verliebt sich neu, wirbt aber erfolglos um sie, weil er unter einer Sprachbehinderung leidet und stottert, und nur Arbeiter am Staudamm ist – der *einzigste* Arbeiter. Merima findet in der Zwischenzeit eine neue Arbeit, wieder bei einer amerikanischen Firma. Ein arbeitsbezogenes Thema bringt die beiden wieder zusammen: Auf Grund der jahrelangen Vernachlässigung beginnt der Staudamm zu bröckeln.

Um die Lukavacer Bürger und Bürgerinnen vom Tod durch Überflutung zu retten, beschließen sie zusammenzuarbeiten und das Hörspiel aus dem Jahr 2000 auszustrahlen. Alle werden gerettet außer Merimas Großmutter. Merima ist untröstlich.

7. Ohne irgendetwas gerettet zu haben, fahren Tarik und Merima auf einem Floß über den See, in der Hoffnung, irgendwo anders neu anfangen zu können. Merima lehnt Tariks gestotterte Liebesäußerungen noch immer ab. Während sie schläft, erscheint Tarik die als Weiße Frau bekannte Seefee und weist ihn an, seine Cousine Janja in Belgrad aufzusuchen. Tarik bittet die Fee, ihn von seiner Sprachbehinderung zu heilen. Die Fee schlägt ihm vor, Merima in das Wasser zu stoßen und auf den Grund des Sees sinken zu lassen, sodass sie Merimas Platz einnehmen könne. „Sie war stolz, aber jetzt hat sie nichts mehr“, sagt sie, „während ich meine Zaubermacht habe.“ Voll Wut stößt Tarik einen Fluch aus und verbannt die Fee auf den Grund des Sees. Als der Morgen anbricht, werden sie in einen Fluss getragen und plötzlich bemerkt er, dass er nicht mehr stottert.

8. Der Fluss Spreča spült ihr Floß auf eine riesige Autobahn. Es ist der Korridor 5C, der fünfte paneuropäische Korridor. Tarik und Merima reden über ihre Zukunftspläne.

Merima ist beeindruckt von der Art, wie Tarik sein Stottern überwunden hat und sieht ihn begeistert an. Sie vertraut ihm nun voll und ganz und liebt ihn wie einen guten Freund. Er ist zufrieden.

Sie klettern auf die Autobahn und in der Erzählung verliert sich zwei Jahre lang jede Spur von ihnen. Wo sie sich aufhalten, ist unbekannt. Spekulationen zufolge sind sie dem Korridor 5C bis nach Russland gefolgt.

9. Tarik und Merima tauchen als Liebespaar in Belgrad auf, das nun Europolis heißt. In Erinnerung an den Rat der Fee sucht Tarik seine Cousine Janja auf. Janja arbeitet auf einem Floß auf der Save und vermittelt ihnen Arbeit. Alle drei halten ihre Familienbande vor dem Chef geheim und arbeiten erfolgreich als Diebsbande zusammen, indem sie aus den Bars und den Kassen des Discofloßes Geld entwenden. Durch Zufall lernen sie den großzügigen Hr. Ilko kennen, der ihnen hilft, indem er ihnen seine Hütte auf einer Insel inmitten einer Slumsiedlung auf den Flüssen zwischen der Belgrader Altstadt, Neu-Belgrad und Belgrad III überlässt.

Es folgt eine Beschreibung der Geschichte des Slums und seiner Strukturen. Als sie erkennen, dass eine große Flutwelle auf sie zukommt, beeilen sich Tarik und Merima, Hr. Ilko zu warnen. Sie kommen rechtzeitig nach Hause, indem sie durch einen geheimen unterirdischen Gang zwischen Semlin/Zemun und Kalemegdan laufen.

Es gelingt den beiden, ihre Nachbarn zu warnen, aber die beiden stehen bald wieder auf einem Floß, das die Flutwelle den Fluss hinunterträgt.

10. Merima wacht auf, als sie an Land gespült werden. Sie erkennt das Freizeitzentrum „Save-Stromschnellen“, mit dem sie Geschäfte abgewickelt hat. Sie versteckt Tarik und kann den Direktor des Zentrums überzeugen, sie als Managerin anzustellen. Später stellt sie Tarik als Raftinglehrer an.

Es folgt eine Beschreibung der Anlagen des Freizeitzentrums. Die Ankunft slowenischer Extremsportler wird beschrieben und die Geschichte scheint gut zu verlaufen, bis der Staudamm, der die Stromschnellen und die Wasserfälle speist, zu bröckeln beginnt. Es folgt



Lala Raščić, *Der verdamnte Damm*
– Illustrationen, 2010–2011

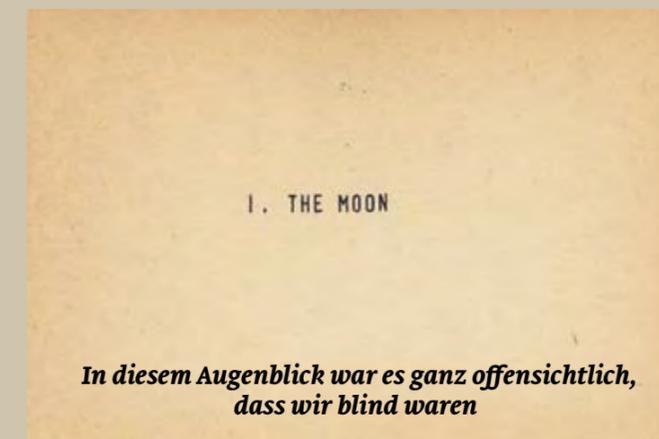
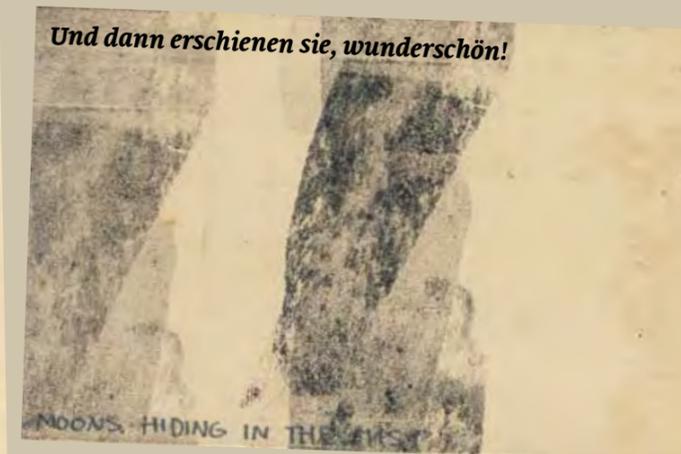
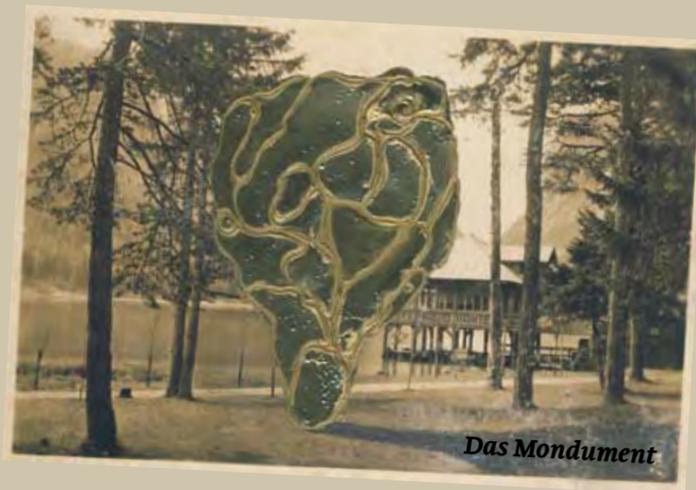


ein Dialog zwischen dem Bürgermeister und seinem Stellvertreter. Es gelingt ihnen, die slowenischen Extremsportler vor dem Tod zu retten, indem sie alle auf einen Frachtkahn holen. Der Kahn wird auf die Spitze eines Hügels getragen, der im Freizeitzentrum als Paragleit-Vieleck verwendet wird. Von den ständigen Fluten ermüdet, schnallen Tarik und Merima Gleitschirme um und schweben über den Häusern von Neu-Zagreb in der Abendsonne einer besseren Zukunft entgegen. ✖

Marko Tadić

Geboren 1979 in Sisak ♦ Lebt in Zagreb

Unter Verweis auf zwei Science-Fiction-Klassiker, *Morels Erfindung* von Adolf Bioy Casares und *Von der Erde zum Mond* von Jules Verne, die beide die Entdeckung eines unbekannt Planeten erwähnen, produziert Marko Tadić in *Wir nannten es: Den Mond!* (2011) imaginäre, fiktive Welten, um sich Möglichkeiten der Überprüfung der Wahrnehmung und Bilderwelt der Vergangenheiten und Zukunft anzusehen. Unter Heranziehung von obsoleten, gebrauchten Alltagsmaterialien wie privaten Notizbüchern und alten Postkarten erforscht Tadić die visuellen Möglichkeiten, einen zweiten Mond zu entdecken, und wie eine Dokumentation und das Eindringen einer solchen Entdeckung in die kollektive Fantasie vor sich gehen hätte können. Er erzeugt ein „Archiv“ verschiedener Szenen bekannter und anonymen Touristendestinationen, sentimentaler Motive und Kitschabbildungen, in die das Bild des zweiten Mondes diskret, aber obsessiv eingeschleust wird. Zwischen Fiktion und Dokumentation schwankend, erinnert der Aufbau der Arbeit an die Atmosphäre in einer „Wunderkammer“, öffnet sich doch ein Tor zu einer Parallelwelt, in der der zweite Mond als Katalysator für die Verwandlung des Vertrauten in einen anderen, aus Fragmenten bestehenden Ort in einer möglichen Welt dient.



Marko Tadić, *Wir nannten es: Den Mond!*, 2010–2011

»UNSERE GEWOHNHEITEN SETZEN
EINE BESTIMMTE ART VON ABFOLGE
DER DINGE VORAUSS, EINE VAGE
KOHÄRENZ DER WELT. JETZT STELT
SICH MIR DIE REALITÄT VERÄNDERT
DAR, IRREAL. WENN EIN MENSCH
ERWACHT ODER STIRBT, BRAUCHT ER
EINE WEILE, EHE ER SICH VON DEN
SCHRECKEN DES TRAUMS, VON DEN
SORGEN UND SÜCHTEN DES LEBENS
FREI GEMACHT HAT.«

»MORELS ERFINDUNG«

Adolfo Bioy Casares

Marko Tadić

Gallery Nova • Zagreb

Drugi svijet/Second World/Zweite Welt

- Ausstellung
17/06-25/07/2011
Nevin Aladağ ♦ Tamar Guimarães ♦ Daniel Knorr ♦ Chan-Kyong Park ♦ Marko Tadić



Gregory Sholette,
Dark Matter: Art and
Politics in an Age of
Enterprise Culture
(Pluto Press, 2011)

- Vortrag Stephen Wright „Das Wort für Welt ist Welten“
- Werkpräsentation Tamar Guimarães „Canoas“
- Vortrag Gregory Sholette „Von der radikalen Solidarität zum ‚Was auch immer‘-Kollektivismus: politische Kunst und der Aufbruch des Krisenkapitalismus“ und Buchpräsentation von „Dark Matter“

- Ausstellung
15/09-19/11/2011
Tom Nicholson ♦ Maha Maamoun ♦ Mona Marzouk ♦ Isa Rosenberger
- Vortrag Bassam El Baroni „Was ist es nur, das Transnationalismus so bestimmend, so paradox macht?“



Tom Nicholson, Action for 2pm Sunday, 6 July 1835, 2005

Die Veranstaltungen in Zagreb wurden unterstützt von:

Allianz Kulturstiftung

City Office for Culture, Education & Sports of the City of Zagreb

Erste Foundation

Danish Arts Council

ifa – Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

Korea Foundation

National Foundation for Civil Society Development of Republic of Croatia

Ministry of Culture Republic of Croatia

Alle Veranstaltungen in Gallery Nova sind von WHW und AGM organisiert

AGM

**Dance is very important in your life...
When does dance turn political?
And do you dance at parties?**

Dance turns political whenever it allows for the possibility of a rupture in the daily fabric of habit. This can happen through sudden and quasi-involuntary bursts of energy or creativity in gestures, steps, leaps, or deep stillness. Or it can happen through the careful choreographic composition of elements that all of a sudden form an atmospheric saturation where the transmission of an affect creates a transformative effect in the social situation where the dance is taking place—one needs only to be always aware if such effect is politically progressive and affectively joyful or politically regressive, reactionary and affectively sad. I dance at parties, but only with my eyes closed.

What does the idea of love mean to you, and has that changed over time?

I long thought that love was a harbor and that the harbor had to be what life was really about after all. It was safe and comfortable, and one could stay there for a long time, protected from the tumult of everything irrational and uncontrollable, like the sea. That is, I thought that until I really fell in love for the first time, perhaps, and learned that love could, in fact, instead be that very sea: it was irrational and uncontrollable, indeed, making it dangerous but also transportative, its movements challenging and questioning so many of the usual givens that I thought were stable, but, most importantly, rather than the predictable contours of a harbor, bounded by neatly defined limits, love could be, indeed must be, as vast as the sea is vast, infinite and engulfing.

What do you feel passionate about?

I am passionate about the world, the world in the twenty-first century. It seems to be continually and perpetually spiraling into global chaos, its attention fixated on the forthcoming

lack of energy resources, the imminent destruction of our natural resources, and an insurmountable lack of fertility. In essence, today's world is like that of *Barbarella*: a dystopia where human desires are exploited and controlled.

What does tolerance mean to you?

Usually I am the tolerating one, and I am sick of it. Too much tolerance is self-torturing. And it makes you grow a tumor inside. If I had the luxury I wouldn't be tolerant at all. It is not healthy. I really had enough of it, and I think I cannot take it anymore. Too bad...

What attracts you physically to other people?

Hmmm, what a hard question... it's hard for me to feel physically attracted to anyone BEFORE I've felt any kind of warmth in their company. Then I appreciate their eyes first and then smile. And their demeanor. The walk also, there's a lot you can tell from a walk. But actually physically, it's the hands and arms for me. I'm a sucker for interesting agile hands and the lines that define the muscles in the not too toned arms and a defined back.

Autogloss / excerpt

Thanks to the participants of this interview:

Gudrun Ankele, Maras Babkin, Erme Bajka, Tobias Berger, Sweta Clippert, Stenislawa Christiansen, Elena Filipovic, Mona Hissam, Benjamin Heisenberg, Scherich Kamerun, Renate Kern, André Lapecky, Melina Logan, Marko Lubic, Shaheen Merati, Dan Peronchi, Kirstine Roeszarth, Stephanie Rommha, Dirk Snauszott, Wojciech Szepiel, Esay Ustiek, Sabine B. Vogel, and Daniela Zyman.

Nevin Aladağ interviewt Nevin Aladağ
Wien 2010

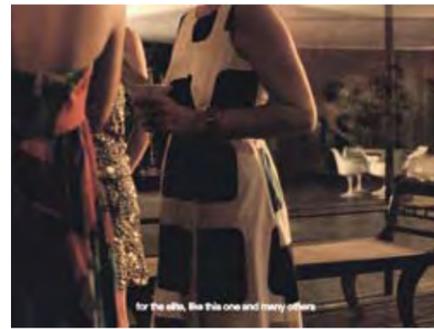
In welches Land würdest du ungern reisen wollen?

In letzter Konsequenz ist es eine Frage der Wahrung von Menschenrechten. Es fällt mir mittlerweile sehr schwer in Länder zu reisen, in denen Menschenrechte missachtet werden und wo ethnische, religiöse und andere Arten der Ausgrenzung von Minderheiten oder die Verfolgung von Dissidenten politischen

oder lebensanschaulichen Ansichten praktiziert werden. Ich bin mir natürlich im Klaren, dass dies eine kontroverse Haltung ist und es auch gute Gründe dafür gibt, gerade aufgrund dieser Verstöße, die gegen die Zivilbevölkerungen gerichtet sind, diese nicht noch weiter durch „Embargos“ zu stigmatisieren.



Nevin Aladağ interviewt Nevin Aladağ,
Wien 2010



for the elite, like this one and many others



when we enter the dictatorship



and it was in the middle of the dictatorship



it's just that we don't remember these things about Brazilian history



and spent a sleepless week writing the Dirty Poem



Feelings...



and the military went to his house



and then himself's party at the time



and there is nothing to do with Gilberto Freyre



large parts of the super blocks in Brasilia were built



and the colour is not quite right either



and asked if she knew how to swim



called and said 'Machado needs a coat'



it itself has an architect who transcends class



but the aim of the super blocks was to house the state bureaucracy



this yellow is nice



and he asked why



and do we not



it doesn't record anything



it wasn't only about building wonderful luxury houses



how do you understand the Mitterrand project of social housing



and a little way away from making proper champagne



because one of these days we'll pass by to take you for a little ride



two minutes before the dictatorship was installed there



DEATH APPEARS

1-7

D = Death

Tall. An extremely complex, multi-faceted rôle of rapid change of attitude. Dynamically he moves from brutal strength to extreme gentleness and back. Requires strong, clean, powerful technique, rhythm and stamina.



Isa Rosenberger, *Espiral*, (Eine Hommage an Kurt Joos), 2010/11
 TÄNZERIN: Amanda Piña
 LINKS: Labanotation by Kurt Joos

Stephen Wright

Betwixt Worlds/ Zwischenwelten



Mona Marzouk, *Die Neue Welt*, 2007,
Ausstellungsansicht, Gallery Sfeir-Semler, Beirut

Wenn wir von der „Kunstwelt“ sprechen, dann geht es uns darum, diese von Nicht-Kunstwelten zu unterscheiden, nicht von anderen, konkurrierenden Kunstwelten. Das ist ein wichtiger Punkt, der auf eine der tragenden Säulen moderner liberaler Ideologie verweist. Diese ist wild entschlossen, im Namen globaler Vorherrschaft die Idee zu verbreiten, wir alle lebten in ein und derselben Welt, und ihre Eine-Welt-Ontologie mittels Homogenität der Marktkräfte durchzusetzen.

Was ist das für eine Welt? Was für Leute mögen darauf wohnen?

Fontenelle, *Dialogen über die Mehrheit der Welten* (1780)

Ich möchte folgende Frage in den Mittelpunkt stellen: Was bedeutet es, Welten zu verändern? Es ist dies zweifellos ein uraltes Projekt, das jedoch in Verruf geraten ist. Die Menschen heute scheinen mehr damit beschäftigt zu sein, in der Welt zu überleben, als sie zu verändern.

Alain Badiou, Seminar, 16. Juni 2010

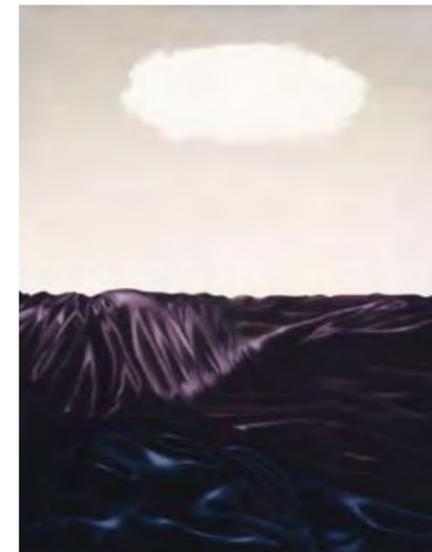
Die Behauptung, dass wir alle in ein und derselben Welt leben, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Der gegenteilige Standpunkt jedoch – dass wir in einer Reihe klar voneinander verschiedener Welten leben – scheint eine theoretische Fundierung zu erfordern. Er kommt nicht ohne den fortwährenden Hinweis darauf aus, dass Welten keine natürlichen Erscheinungen des Universums sind – wie Sonnensysteme oder Ähnliches –, sondern Konstrukte unseres kollektiven menschlichen Bewusstseins, die gestaltet, umgestaltet, reproduziert, verändert und durch neue Welten abgelöst werden können – was in der Tat auch ständig der Fall ist. Die Sprache ist hier ambivalent: Der Singular ist zwar unmissverständlich (wie in der Frage „Warum um alles in der Welt?“), doch auch die Verwendung des Plurals ist häufig zu beobachten („da liegen Welten dazwischen“). Aber es braucht nicht unbedingt die Mehrzahl, um das Nebeneinander differenzierter Welten anzudeuten (wie in den Formulierungen „die arabische Welt“ oder, hierarchischer, „die Dritte Welt“). Dem sind jedoch Grenzen gesetzt: Wenn wir von der „Kunstwelt“ sprechen, dann geht es uns darum, diese von Nicht-Kunstwelten zu unterscheiden, nicht von anderen, konkurrierenden Kunstwelten. Das ist ein wichtiger Punkt, der auf eine der tragenden Säulen moderner liberaler Ideologie verweist. Diese ist wild entschlossen, im Namen globaler Vorherrschaft die Idee zu verbreiten, wir alle lebten in ein und derselben Welt, und ihre Eine-Welt-Ontologie mittels Homogenität der Marktkräfte durchzusetzen. Pluralisten werden, wann immer möglich, als wohlmeinende Träumer abgetan, dem Über-Ich der einen „wirklichen“ Welt gleich, das uns sagt, wie diese Welt sein sollte oder einmal war. Doch sobald sie daran gehen, ihre Träume in die Realität umzusetzen, werden sie als Sonderlinge verhöhnt – im besten Fall.

Nun könnte man zwar argumentieren, die moderne Ideologie profitiere von der Unverbindlichkeit, die dem Konzept verschiedener Welten anhaftet, indem sie unter dem Vorwand der Eine-Welt-Theorie einerseits die weltweite Ausplünderung rechtfertigt und andererseits dem Pluralismus bemerkenswert aufgeschlossen gegenübersteht. Dann nämlich, wenn sie uns zu Prosumenten machen möchte,

was eine Individualisierung von Erfahrungen und damit eine offensichtliche Vielfalt an Welten erfordert. Doch die scheinbare Ambivalenz trägt. Zum einen zielt die vermeintliche Pluralisierung der Welt in Wahrheit nur darauf ab, jede Form von Unterschiedlichkeit zu entschärfen und in einen einzigen, globalen Rahmen zu fassen. Dies ist nichts als ein Lippenbekenntnis zu harmlosen, da von jedem Stachel befreiten, möglichen Alternativen zu unserer brutalen realen Welt. Vielleicht noch wichtiger ist jedoch, dass Welten ebenso wenig wie Sprachen Privatsache sind: Es handelt sich um kollektive, intersubjektive Projekte, die zwar Konstrukte sind, aber nicht auf das Bewusstsein oder die Subjektivität eines einzelnen Individuums zurückzuführen sind. Und genau dieser Tatsache verdanken sie ihre ontologische Konsistenz und Widerstandskraft.

In einem Essay zur Bedeutung der Aufstände und Unruhen im vergangenen Jahr, dessen provokanter Titel – „Shoplifters of the World Unite“ – uns ungewollt daran erinnert, dass das Konzept vieler Welten dem Marxismus nicht inhärent ist, schreibt Slavoj Žižek:

„Alain Badiou hat behauptet, dass wir in einem sozialen Raum leben, der zunehmend als ‚weltlos‘ empfunden wird: In einem solchen Raum besteht die einzig mögliche Form von Protest in sinnloser Gewalt. Vielleicht liegt hier eine der Hauptgefahren des Kapitalismus: Er umfasst zwar dank seiner globalen Ausrichtung die Welt als Ganzes, unterhält aber eine ‚weltlose‘ ideologische Konstellation, die die Menschen ihrer Möglichkeiten zur Bedeutungsfindung beraubt. Die wichtigste Lektion der Globalisierung besteht darin, dass der Kapitalismus in der Lage ist, sich an alle Kulturen anzupassen, seien sie christlich, hinduistisch oder buddhistisch, westlich oder östlich: Es gibt keine globale ‚kapitalistische Weltsicht‘, keine ‚kapitalistische Kultur‘ an sich. Die globale Dimension des Kapitalismus steht für eine Wahrheit ohne Bedeutung.“



Ruben Grigoryan, *Terra Nova*, 2003

Obwohl seine Gedanken verständlicherweise – vor allem in der „arabischen Welt“, aber nicht nur dort – auf beträchtliche Kritik stießen, gelingt es Žižek doch, etwas von der außergewöhnlichen ontologischen Position des Kapitalismus zu erfassen, dessen Dynamik jede tragfähige Basis für Kritik untergräbt. Als weltweit operierendes System profitiert der Kapitalismus von seinen eigenen Irregularitäten, indem er auch noch so erratische Formen der Maßlosigkeit unter sich subsumiert. Die Tatsache, dass eine totalisierende Normalität den Markt zum Stillstand bringen würde, bedeutet nicht, dass es keine kapitalistische Welt gibt. Und tatsächlich argumentiert Badiou in seinem monumentalen Werk *Logiken der Welten* nicht so sehr, dass es unserer Zeit an Welt fehlt, sondern dass die hegemonische kapitalistische Welt „atonisch“ ist.⁰¹ Das heißt, dass sie sinnlos ist, da sie keinen Standpunkt anbietet, von dem aus das Subjekt als Transformationsprinzip fungiert und an dem es zugleich bewegungslos verharrt, um seine Realität und sein Bestimmungsziel zu behaupten. „Weltlosigkeit“ ist jedoch eine ungenaue Übersetzung für den Begriff „atonisch“, da der Kapitalismus auch weiterhin als kohärente, weltverändernde Kraft wirkt – und sich selbst als eine bisher noch nie da gewesene Welt instantiiert. Auf die bekannte Passage aus dem *Kommunistischen Manifest* über die „deterritorialisierende“ Kraft des Kapitalismus Bezug nehmend, die alle festen sozialen Formen auflöst, bemerkt Badiou zu Marx’ seltsam enthusiastischem Ton hinsichtlich der die Welt aufhebenden Macht des Kapitalismus:

„Die Tatsache, dass das Kapital sich als die wesentliche Kraft entpuppt hat, die in der Lage ist, uns von der Last der ‚Über-Ich‘-Figuren des Einen und von den geheiligten Banden zu befreien, die damit einhergehen, zeigt wirkungsvoll seine eindeutig progressive Natur, und dieser Prozess hält bis heute an. Andererseits können mich als Philosoph der generalisierte Atomismus, der wiederkehrende Individualismus und schließlich die Erniedrigung des Denkens zu bloßen Praktiken der Verwaltung, der Beherrschung von Dingen oder der technischen Manipulation niemals zufriedenstellen.“

So wenig, wie dies irgendeine der Welt zugewandte Person zufrieden stellen sollte.

WENN SICH SUBSTANZ IN FUNKTION AUFLÖST

Natürlich könnte man einwenden, dass dies ein irrelevanter Punkt ist – was für einen Unterschied macht es, ob es eine einzige, große, alles umschließende Welt gibt oder eine Ansammlung von kleineren, vereinzelt Welten? Dieser Einwand wurde vom Pragmatisten und Philosophen William

⁰¹ „Atonische Welten sind einfach Welten, die so verästelt und nuancenreich – oder so unbewegt und homogen – sind, dass keine Instanz der Zwei und daher keine Entscheidungsfigur fähig ist, sie zu bewerten.“ *Logics of Worlds*, S. 420.

James in seinem Buch *A Pluralistic Universe* erhoben, in dem er bemerkt, dass sich das Problem Monismus/Pluralismus bei genauerer Betrachtung in Luft auflöst. Sein Schüler Nelson Goodman formuliert es in *Ways of Worldmaking* folgendermaßen:

„Wenn es nur eine Welt gibt, so umfasst sie eine Vielfalt an gegensätzlichen Aspekten; wenn es viele Welten gibt, so ergeben sie alle zusammen eine Welt. Die eine Welt kann als viele verstanden werden oder die vielen Welten als eine. Ob eine oder viele hängt von der Herangehensweise ab.“

Warum beharren sowohl James als auch Goodman (wie auch Ernst Cassirer) so sehr auf einer Vielfalt an Welten – und warum sollten wir es ihnen gleich tun? Die Antwort auf diese Frage umfasst zwei Aspekte, auch wenn wir uns darüber klar sein müssen, dass es dabei nicht bloß um „mögliche“ alternative Welten geht, die sich der einzigen, „realen“ Welt ohne Weiteres unterwerfen, sondern um multiple, wirkliche Welten. Erstens ist es eine Tatsache, dass viele verschiedene Weltversionen von individuellem Interesse und individueller Wichtigkeit existieren, ohne dass die Notwendigkeit oder Vermessenheit besteht, sie auf eine einzige Basis zu reduzieren. Goodman fasst diese Haltung gewandt so zusammen:

„Das Schaffen von Welten, wie wir es kennen, geht immer von bereits bestehenden Welten aus; das Schaffen ist ein Neuschaffen. (...) Wenn sich die falsche Hoffnung auf eine feste Basis aufgelöst hat, wenn die Welt durch viele Welten ersetzt ist, bleiben nur verschiedene Versionen. Wenn sich die Substanz in Funktion aufgelöst hat und wenn das Gegebene als Genommenes anerkannt wurde, sind wir mit den Fragen konfrontiert, wie Welten geschaffen, erprobt und erfahren werden.“⁰²

In der Ideengeschichte scheint es, als ob die Eine-Welt-/Mehrere-Welten-Debatte immer dann an Intensität zunimmt, wenn ein bestimmter weltlicher Konsens gesättigt ist und zu bröckeln beginnt, so, als ob der Einweltismus eine Rückzugsposition wäre, während in Wirklichkeit die äußerste Fragmentierung eine historische Ausnahme ist, die in Momenten der Instabilität und Krisen auftaucht, ehe sich ein

02 „Das Schaffen von Welten“, schreibt Goodman an anderer Stelle und fokussiert dabei mehr auf die Praxis und Pragmatik des Vorgangs selbst als auf seine ontologischen Konsequenzen, „besteht im Auseinandernehmen und Zusammensetzen, oft in ein und demselben Atemzug: Einerseits geht es darum, das Ganze in einzelne Teile aufzutrennen und Gleiches in Unterklassen aufzuteilen, Komplexes in seine Bestandteile zu zerlegen und Unterschiede zu machen. Andererseits geht es um das Generieren des Ganzen und Gleichen aus Einzelteilen, Gliedern und Unterklassen, um das Zusammenfassen von Bestandteilen zu Komplexem, um das Herstellen von Verbindungen. Die Durchführung, Unterstützung oder Verfestigung dieser Prozesse des Zusammensetzens und Auseinandernehmens erfolgt üblicherweise mittels Bezeichnungen: Namen, Prädikate, Gesten, Bilder...“

neues Weltbild ergibt, nach Unterstützung sucht und dann von den konzeptuellen Institutionen einer Weltanschauung übernommen und verkörpert wird. Um ein Beispiel zu nennen: Das moderne Wort „Ästhetik“ wurde vom deutschen Philosophen Baumgarten im 18. Jahrhundert geprägt, der es im ersten Satz seines Buches *Aesthetica* als „die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (und erst in zweiter Linie als zur Kunst per se gehörig) bezeichnete und weiter behauptete, dass die Wissenschaft auf einer grenzenlosen Konstellation dessen, was er „altercosmoi“ nannte, beruhe (aus irgendeinem Grund schrieb er seinen Traktat auf Lateinisch, aber der Titel kann leicht, anders als der Rest seines Buches, mit „anderen Welten“ übersetzt werden).⁰³ Es kann hilfreich sein, uns daran zu erinnern, dass die Ästhetik selbst ursprünglich auf der Prämisse des Polyweltismus basierte, wenn wir versuchen, die Suprematie „der“ zunehmend atonischen Kunstwelt herauszufordern und den Erkenntnismorast zu verlassen, in dem der kunstkritische Diskurs im künstlichen Koma liegt, höflich mit sich selbst darüber streitend, ob die Kunst selbst „die“ Welt verändern kann.

WELTEN ZWISCHEN WELTEN

Betrachten wir einen Augenblick lang die Worte „zweite Welt“, die die Kuratoren zu dieser Ausstellung beigesteuert haben. Unter den vielen Dingen, die man mit diesen Worten assoziiert, eröffnen sie unweigerlich Zwischenwelten – zwischen dem dubiosen ontologischen Glamour der „ersten“ Welt und der nächst anstehenden. Als verbales Readymade

03 In jüngerer Zeit (2010) bestand ein gewisses Interesse am post-materialistischen Denken, das sich mit der Frage beschäftigt, wie die Verneinung des „Da-seins“ in „der“ aktuellen Welt vermieden werden kann, während sie die Neigung, andere Arten sich verwirklichender Welten nicht aufkommen zu lassen, herausfordert. In *The Waning of Materialism* (Robert C. Koons & George Bealer [Hsg.]), sagt Terry Horgan in seinem Essay „Materialism, Minimal Emergentism, and the Hard Problem of Consciousness“: „Auf der Suche nach einer zufriedenstellenden Formulierung für den Materialismus ist es hilfreich, den Begriff „mögliche Welt“ einzuführen. Mögliche Welten werden plausibel im übertragenen Sinn als Universen konstruiert, die sich vom einzigen realen Universum (d.h., nicht als cosmoi) unterscheiden, insofern als sie die Summe aller Arten, wie und was der Kosmos sein könnte, sind: d.h. maximale Eigenschaften, die durch die einzige reale Welt (den einzigen Kosmos) instantiierbar sind. Dieser Wortgebrauch vorausgesetzt, ist die als die reale aktuelle Welt bezeichnete Sache – als eine unter verschiedenen möglichen Welten betrachtet – allerdings nicht selbst der Kosmos, sondern vielmehr die gesamte Kosmos-instantiierbare Eigenschaft, die tatsächlich durch den Kosmos instantiiert wird. In praxi allerdings ist es zweckdienlich, so zu tun, als ob die reale Welt der Kosmos wäre, und andere mögliche Welten Kosmoi wären: eine ungefährliche Vorgangsweise, solange man im Auge behält, dass sie nicht wörtlich gemeint ist.“ Diese letzte Zeile versetzt der Eine-Welt-Theorie generell und ihre Proponenten in der Kunstwelt speziell einen sanften, aber vernichtenden Schlag.

erinnert uns das an eine Welt-die-einmal-war, während sie oberflächlich einen Entwurf für eine Welt meint. Für jene, denen es gegeben ist, den geschichtlichen Hintergrund zu kennen, kommt die Bedeutung des Readymades an erster Stelle. Aber auch wenn dieses an eine nicht mehr bestehende Welt sozialer Verhältnisse erinnert, bezeichnet – oder proklamiert – es eine weitere Welt. Dabei kommt es ohne nutzlosen Imperativ aus. Als Formel ist es bescheiden, im Ausdruck und kreativ leer wie jedes Readymade, dabei jedoch anziehend genug, um etwas Implizites zu entblößen, wobei sein semantischer Inhalt uns unbestreitbar ein Projekt für eine andere Welt bietet.

Auf seine eigene bescheidene Weise passt das sehr gut zu der am stärksten vorwärts schauenden zeitgenössischen Praxis in der Kunst, die, statt danach zu trachten, eine Welt zu repräsentieren oder sie in ein Bild zu übersetzen oder sie auf den Maßstab eines Kunstwerks herunterzubrechen, im Maßstab 1:1 agiert, in Wirklichkeit ein Beispiel in Originalgröße von irgendwas (ein Restaurant, eine Zeitung, ein Onlinearchiv, eine Malereigeschichte, Schule, eine Vorführung, ein Wohnbauprojekt, wie immer Sie das nennen möchten) und gleichzeitig eine Aussage zu irgendwas ist. Keine auf Kunst getrimmte Version von irgendwas, sondern das Echte. Natürlich gilt das auch in verschiedenem Ausmaß für verschiedene Fälle, von denen viele zwischen der etablierten Kunstwelt und der auftauchenden Welt, die sie vorschlagen, hin und her schwanken. Trotzdem sind wir auf der sicheren Seite, wenn wir sagen, dass es der Wahrheit sehr nahe kommt, wenn wir behaupten, dass Iain Baxter's *Eye Scream Restaurant*, die Zeitschrift *Third Text*, aaaaarg, That's Painting, lecollege ou The Public School, Jochen Gerz' Projekt zweibisdreistrassen und zahlreiche andere sowohl das, was sie sind, als auch Aussagen zu dem, was sie sind, sind. Sie haben eine doppelte Ontologie. Sie sind von zwei Welten.

Solche Praktiken – die, obwohl sie noch marginal sind, an Bedeutung gewinnen – sind ein radikaler Aufbruch von allem, was die Kunstgeschichte bis jetzt ausgemacht hat. Anders als die Praktiken im 20. Jahrhundert haben sie sich noch zu keiner Bewegung formiert. Sie reißen die Kunst von sich weg, nehmen sie anderswo hin mit, setzen sie eher als Selbstverständnis denn als Form ein. Das radikalste an ihnen ist möglicherweise, dass sie auf die spezifische-Sichtbarkeit verzichten, die durch Mainstream-Rahmungsgeräte ermöglicht wird: obwohl nicht unsichtbar, werden sie nicht als Kunst erkannt. In dieser Hinsicht jedoch gehören sie ganz klar zur Konzeptkunst – und greifen diesen Begriff erneut politisch scharf an.

VIELE WELTEN, WENN ÜBERHAUPT

Sie tauchen zu einer Zeit auf, da wir sowohl von einem zunehmenden Gefühl der Weltlosigkeit und Gepolter anderer Welten überfallen werden, was uns daran erinnert, dass es, wenn überhaupt, viele Welten gibt. Vielleicht

Es kann hilfreich sein, uns daran zu erinnern, dass die Ästhetik selbst ursprünglich auf der Prämisse des Polyweltismus basierte, wenn wir versuchen, die Suprematie „der“ zunehmend atonischen Kunstwelt herauszufordern und den Erkenntnismorast zu verlassen, in dem der kunstkritische Diskurs im künstlichen Koma liegt, höflich mit sich selbst darüber streitend, ob die Kunst selbst „die“ Welt verändern kann.



Željko Jerman, *This Is Not My World*, action, SKC Gallery, Belgrad, 1976

können wir gerade deswegen die implizite Annahme, dass wir alle in ein und derselben Welt leben, sowie die eher konterintuitive Behauptung, dass Welten Konstrukte eher als natürliche Merkmale des Seins sind, verstehen, weil wir historisch „zwischen den“ Welten sind. Natürlich besteht der große Vorteil der Ein-Welt-Theorie (und der ungeheuren Vorteil des Kapitalismus gegenüber jeglichem alternativen System sozialer Beziehungen) darin, dass sie keine theoretische Rechtfertigung braucht: Sie ist selbsterklärend, funktioniert unpersönlich, „hinter unserem Rücken“ (und braucht vom den Gerichtsapparaten der Staaten nur durchgesetzt werden - bei Bedarf mit Kriegsmaschinen). Alternative Welten haben diesen Vorteil nicht – sie müssen organisiert



und mit einer voll bewussten strategischen Intelligenz geplant werden (was sich bis jetzt als ziemlich schwierig erwiesen hat). Entscheidend dabei ist m.E., dass eine Welt ein kollektiv verkörpertes ontologisches Konstrukt ist, das trotz Entpersonalisierung einen Standpunkt für das Selbstverständnis ermöglicht, von dem aus man gleichzeitig eine Aussage über für eine Welt machen kann.

Das ist ein wenig abstrakt, aber wir können dadurch erkennen, wie das Potential der Kunst ins Spiel gebracht werden kann, und zwar im Lichte ihres eigenen ontologischen Schicksals seit Duchamp (vor allem durch das, was er „reziprokes Readymade“ nannte, das der Kunst den Rahmen nimmt, statt Nicht-Kunst zu rahmen). Es kann durchaus so sein, dass die „doppelten Ontologien“ der zeitgenössischen postmimetischen kunstbezogenen Praxis dem ziemlich ähnlich sind, was die derzeitige Weltverschiebesituation braucht – nämlich das zu sein, was sie sind und eine Aussage darüber, d.h. eine Art Weltsplitting und Weltverdoppelung.

Wenn die Kunst ihre äußeren Formen, ihre geerbten Techniken, ihre Spezialmaterialien abgeworfen hat, was hat sie dann den anderen Weltmachern, mit denen sie zusammenarbeitet, zu bieten? Da sie kein ihr originär Inhärentes mehr in die Gleichung einbringen kann, kann sie nur eine Art doppeltes Bewusstsein, ein entfremdetes Bewusstsein, dass sie sowohl ist, was sie ist, als auch eine Behauptung dessen, was sie wäre ist, bringen. Das sieht nach sehr wenig aus. Aber wenn man die Ontologie des Akts bis zum Quadrat beschleunigt, sind das Welten! ★



Jumana Emil Abboud

Mägen

2010

Jumana Emil Abboud

Ich bin mein eigener Talisman

2010

Jumana Emil Abboud

Nachtreise (Zeichnungen)

2010 – 2011

Jumana Emil Abboud

Oh Wal, schlucke unseren Mond nicht!

[Aufgabe für Ehefrau]

2011

7'

ERSTBEAUFTRAGUNG ALLER KUNSTWERKE VON
SHARJAH ART FOUNDATION

Yael Bartana

Die jüdische Renaissance-Bewegung

in Polen

2003 – 2011

Nemanja Cvijanović

Das Monument zur Erinnerung an die

Idee der Internationale

2010

DAAR (Decolonizing Architecture

Art Residency)

Die gesetzlose Linie

2010

DAAR (Decolonizing Architecture

Art Residency)

Interview

2010

8'1"

Marcelo Expósito & Verónica Iglesia

Country Europa

2010 – 2011

Ruben Grigoryan

Sei nicht traurig

2003

Ruben Grigoryan

Kindergarten

2004

Ruben Grigoryan

Terra Nova

2003

Ruben Grigoryan

Wenn alle schlafen II

2005

Ruben Grigoryan

Diejenigen vom gegenüberliegenden

Ufer

2007

Ruben Grigoryan

Ich wünschte, du wärst bei mir

2010

Daniel Knorr

Archeotecture

2011

Bouchra Khalili

Kartierungsreise #1

2008

4'30"

Kartierungsreise #3

2009

3'30"

Kartierungsreise #5

2010

11'

Kartierungsreise #7

2011

6'

COURTESY DEM KÜNSTLER & DER GALERIE
POLARIS, PARIS

Maha Maamoun

Nächtlicher Besucher

2011

Maha Maamoun

Nächtlicher Besucher

Die Nacht in der wir die Jahre zählten

11'

2011

Mona Marzouk

Die Braut von ihrer bösen Energie

entblößt

2008

2'44"

Tom Nicholson

Monument für die Überflutung des

Royal Parks

2008 – 2011

Andrew Byrne/Tom Nicholson

Music for an Imaginary Launch

2010

Andrew Byrne/Tom Nicholson

Monument für die Überflutung des

Royal Parks [Plakat]

2011

Chan-Kyong Park

Passage der Macht

2004

Chan-Kyong Park

Die Bühnen

2002

COURTESY OF THE ARTIST & P K M GALLERY,
SEOUL

Lala Raščić

Der verdammte Damm

2010

36'

Lala Raščić

Illustrationen

2010 – 2011

Lala Raščić

Katastrophe

2000

20'

PRODUZIERT VON RADIO LUKAVAC

Marko Tadić

Wir nannten es: Den Mond!

2010 – 2011

Second World
steirischer herbst • Graz
23/09-16/10/2011

Drugi svijet / Second World / Zweite Welt

steirischer herbst 2011
23/09–16/10/2011

steirischer herbst
Sackstraße 17
8010 Graz
Austria
t +43 316 823007
f +43 316 823007-77
www.steirischerherbst.at



Intendantin **Veronica Kaup-Hasler**

Kaufmännische Direktorin **Artemis Vakianis**

Kuratorinnen **What, How & for Whom/WHW**
(Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić & Sabina Sabolović)

Kuratorische Beratung Bildende Kunst **Anne Faucheret**

Produktionsleitung **Anne Faucheret** • **Roland Gfrerer**

Ausstellungsgrafik **Dejan Kršić**

Kommunikation & Marketing **Andreas R. Peternell**

Kommunikation & Presse **Heide Oberegger**

Sponsoring **Christine Conrad-Eybesfeld**

Kunstvermittlung **Hannah Ertl** • **Markus Boxler**

Aufbau **Hermann Schapek** • **Dieter Berndt** • **Walter Schramel** • **Herbert Rauscher & Söhne**

Arthandling **Mit Loidl oder Co. Graz**

Technik **Pro Video**

Second World wird realisiert durch eine Sonderförderung des Landes Steiermark Kultur

Förderer

kultur steiermark

GRAZ KULTUR

bm:uk Bundesministerium für Unterricht, Kultur und Kultur

Program „Kultur“

TOURISMUS GRAZ

Unterstützt von

Allianz Kulturstiftung

Stadtrat für Kultur, Erziehung und Sport der Stadt Zagreb

Danish Arts Council

Erste Stiftung

ifa – Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

Korea Foundation

Bundstiftung für die gesellschaftliche Staatsentwicklung der kroatischen Republik

Ministerium für Kultur der kroatischen Republik

Steiermärkische Sparkasse

Wienerberger Ziegel

Allianz Kulturstiftung

STATENS KUNSTRÅD

ifa Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

Nacionalna zaklada za razvoj civilnoga društva

Steiermärkische SPARKASSE

ERSTE Stiftung

KOREA KF FOUNDATION

KOREA KF FOUNDATION

Project sponsor

IMMOVATE

Project sponsor

LEGERO

Diese Publikation erscheint anlässlich des steirischen herbst 2011 in Zusammenarbeit mit Gallery Nova Newspapers nr.26

AGM

Editoren der Publikation: **What, How & for Whom/WHW**

Texte: Künstler • **Darko Suvin** • **Stephen Wright** • **What, How & for Whom/WHW**

Übersetzung: **Maria Nievoll** • **y plus, Graz**

Redakteur: **Jane Warrilow**

Lektorat: **ad literam, Graz**

Grafik: **Dejan Kršić @ WHW**

Typography: **Konductor (Hrvoje Živčić)** • **Brioni, Typonine, Plan, Delvard (Nikola Đurek)**

Gedruckt von: **Tiskara Zagreb**

Auflage: 5000

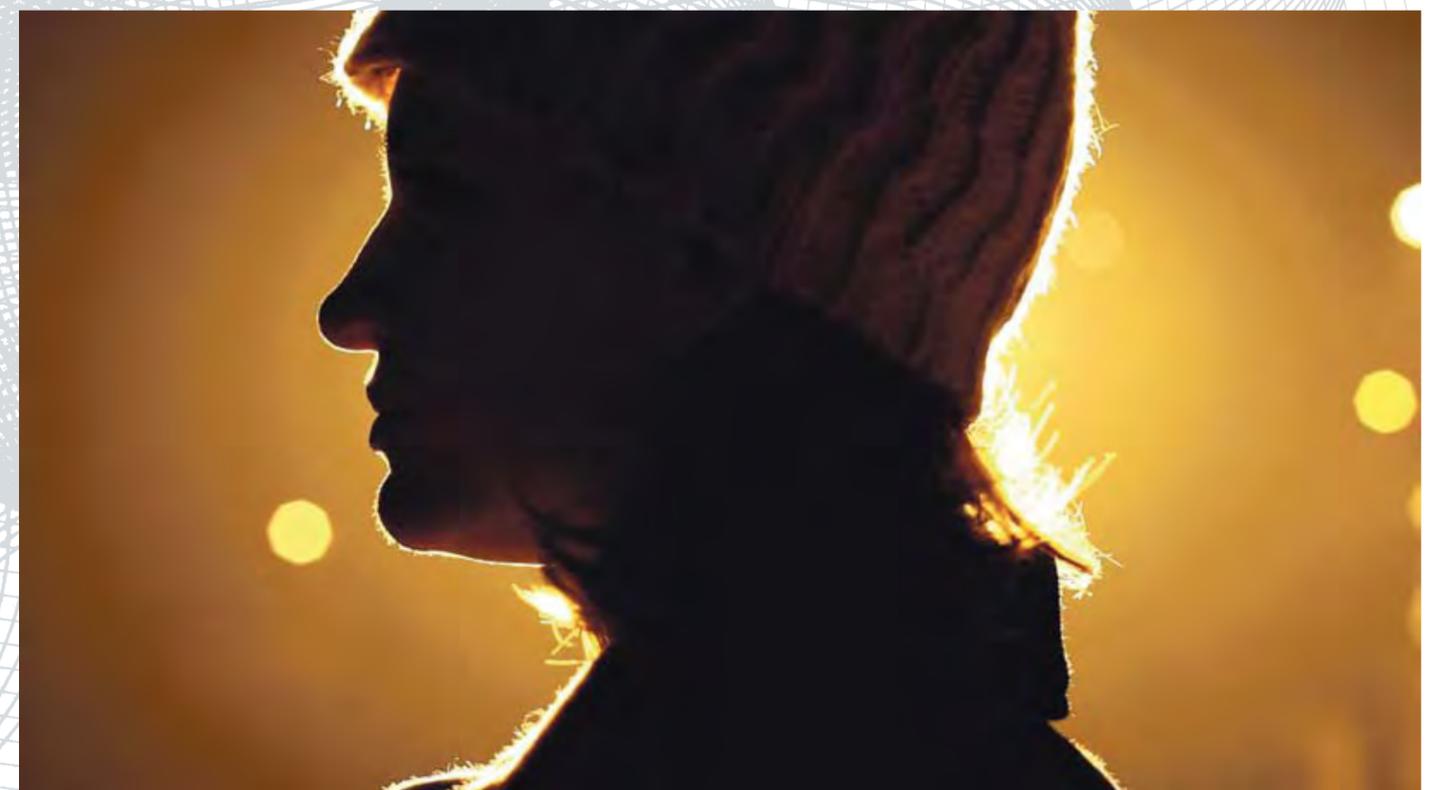
September 2011

Bilder: Courtesy der Künstler

WHW danken den Künstlern, den Organisatoren und den Teilnehmern für ihre Zusammenarbeit und Geduld.

Utopie als Form ist keine Darstellung radikaler Alternativen sondern einfach das Imperativ sie sich einzubilden.

Fredric Jameson: „Archeologie der Zukunft–Das Verlangen, das Utopie genannt wird und andere Science Fictions“



Filmstill aus Lala Raščić, *The Damned Dam*, 2010

steirischer HERBST
www.steirischerherbst.at



Jumana Emil Abboud

Yael Bartana

Nemanja Cvijanović

Decolonizing Architecture Art Residency / DAAR

Marcelo Expósito & Verónica Iglesia

Ruben Grigoryan

Bouchra Khalili

Daniel Knorr

Maha Maamoun

Mona Marzouk

Tom Nicholson

Chan-Kyong Park

Lala Raščić

Darko Suvin

Marko Tadić

Stephen Wright



Nevin Aladağ

Tamar Guimarães

Isa Rosenberger

Kuratiert von **What, How & for Whom / WHW**